[日] 白川静——著
[日] 国久健太 崔倩倩——译

中国古代文学

从神话到楚辞

后浪出版公司
四川人民出版社

非外借

日本文字学家、汉学家白川静代表作

将中国文学的原点之作《诗经》与《楚辞》的写作和表现手法，与日本古典文学的经典之作《古事记》《日本书纪》《万叶集》进行比较研究。

《诗经》与《楚辞》诞生的时代，正是古代共同体崩解、封建制逐步确立的时代，亦是民众命运剧烈变化的时代。作者观点新颖深刻，视野包罗万象，读来饶有启发。

上架建议：中国文化、古代文学

ISBN 978-7-220-11053-5

9 787220 110535 >

定价：42.00元

中国古代文学

从神话到楚辞

[日]白川静 著
[日]国久健太 崔倩倩 译

后浪
四川人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国古代文学：从神话到楚辞 /（日）白川静著；（日）国久健太，崔倩倩译．-- 成都：四川人民出版社，2018.12

ISBN 978-7-220-11053-5

Ⅰ．①中… Ⅱ．①白… ②国… ③崔… Ⅲ．①中国文学—古典文学研究 Ⅳ．① I206.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 240369 号

四川省版权局
著作权合同登记号
图字：21-2018-476

CHUGOKU NO KODAIBUNGAKU (1) SHINWA KARA SOJI HE
BY Shizuka SHIRAKAWA
Copyright © 1976, 1980 Shizuka SHIRAKAWA
Original Japanese edition published by CHUOKORON-SHINSHA, INC.
All rights reserved.
Chinese (in Simplified character only) translation copyright © 2018 by Ginkgo (Beijing) Book Co., Ltd.
Chinese(in Simplified character only) translation rights arranged with CHUOKORON-SHINSHA, INC. through Bardon-Chinese Media Agency, Taipei.
本书中文简体版权归属于银杏树下（北京）图书有限责任公司

ZHONGGUO GUDAI WENXUE:CONG SHENHUA DAO CHUCI

中国古代文学：从神话到楚辞

著　　者	［日］白川静
译　　者	［日］国久健太　崔倩倩
选题策划	后浪出版公司
出版统筹	吴兴元
编辑统筹	梅天明
特约编辑	石儒婧
责任编辑	梁　明
装帧制造	墨白空间·张　萌
营销推广	ONEBOOK
出版发行	四川人民出版社（成都槐树街 2 号）
网　　址	http://www.scpph.com
E - mail	scrmcbs@sina.com
印　　刷	天津旭丰源印刷有限公司
成品尺寸	143mm × 210mm
印　　张	9.25
字　　数	196 千
版　　次	2018 年 12 月第 1 版
印　　次	2018 年 12 月第 1 次
书　　号	978-7-220-11053-5
定　　价	42.00 元

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问：北京大成律师事务所　周天晖　copyright@hinabook.com
未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容
版权所有，侵权必究
本书若有质量问题，请与本公司图书销售中心联系调换。电话：010-64010019

目录

第一章　文学史的方法……………………………… 1

一　东亚世界 ………………………………………… 3

二　两种文学史 ……………………………………… 8

三　古代文学的问题 ………………………………… 12

第二章　神话与经典………………………………… 23

一　偏枯之神 ………………………………………… 25

二　启母石 …………………………………………… 32

三　神话与思想 ……………………………………… 37

四　神话与经典 ……………………………………… 45

第三章　表达与表现………………………………… 55

一　飞天之物 ………………………………………… 57

二　水与草 …………………………………………… 68

三　祭礼与歌垣 ……………………………………… 78

第四章　古代歌谣的展开…………………………… 93

一　歌谣原始 ………………………………………… 95

二　建国诗 …………………………………………… 104

三　君子赞颂 ………………………………………… 109

四　二雅诗篇的展开 ………………………………… 116

第五章　诗篇百态……………………………………………… 129

一　民众的生活 ……………………………………………… 131

二　挽　歌 …………………………………………………… 142

三　物语之歌 ………………………………………………… 152

第六章　关于物语……………………………………………… 159

一　悲剧的圣人 ……………………………………………… 161

二　贵种流离谭 ……………………………………………… 168

三　《左传》与《国语》 ……………………………………… 175

四　伍子胥神 ………………………………………………… 183

第七章　思想与文学…………………………………………… 193

一　天之思想 ………………………………………………… 195

二　儒墨之学 ………………………………………………… 203

三　寓言与寓话 ……………………………………………… 209

四　马王堆帛书 ……………………………………………… 219

第八章　楚辞文学……………………………………………… 227

一　祭祀歌谣《九歌》 ……………………………………… 229

二　《离骚》文学 …………………………………………… 245

三　关于《九章》 …………………………………………… 256

四　巫祝者的文学 …………………………………………… 266

五　屈原的弟子 ……………………………………………… 276

参考文献……………………………………………………… 281

第一章

文学史的方法

一　东亚世界

关于日本古代是否存在过英雄时代——或是否存在过英雄叙事诗的问题，曾经展开过激烈的讨论。在战前，高木市之助博士的《吉野之鮎》(1941年)中已经提出了这个问题。在此书的《日本文学中的叙事诗时代》章节中，关于《古事记》(以下简称《记》)和《日本书纪》(以下简称《纪》)中称为《久目歌》[①]的久米部传承歌谣，即提出日本英雄时代的存在问题。而这些叙事诗性质文学的成熟，正是肯定地表明，所谓英雄时代确乎存在。这个问题，在战后石母田正氏的《古代贵族的英雄时代》(《论集史学》，1948年)一文中，基于新的问题意识重新提出；继而西乡信纲、川崎庸之、藤间生大、北山茂夫、井上光贞等诸位学者进行了活跃的讨论。这与战后天皇制的问题亦有关联，引发强烈的现实关注。若所谓英雄时代，在各民族发展的一定阶段，规定了该民族朝向历史时代迈进过程中的特征，则其与此一时代历史性质以及文学样式之间的关联，自然会成为古代文学史上重要的

① 通称久米歌或来目歌，传为日本第一代天皇神武天皇征伐时所作。——编者

问题。

对于这样的问题，当然也应该把中国的古代史以及古代文学史，纳为比较研究的对象。但是通过这场争论，并没有引出特别值得关注的问题。当然，提供比较考察资料的研究人员自是难逃其咎；然而时至今日，此一事态依然看不到前进的迹象，这一现象或许依然值得反省。而且该问题不仅限于英雄叙事诗，通过种种样式的建立以及种种样式史的发展——包括神话和王室的传说物语[①]，一般意义上的古代歌谣，以及叙事诗和抒情诗的成立——都可以引出无限多样的课题。同是在名为亚洲的地域里，包括日本和中国在内的东亚世界，又具有尤其深切的亲缘关系。日本的问题，往往同时也是中国的问题。

从结论上说，我认为中国古代并不存在充分意义上的英雄时代，而且也不存在英雄叙事诗。同时，历经英雄时代而形成的城邦世界，于城邦世界形成中大出风头的英雄传承，以及将此一传承作为民族统一的场所，这种种条件亦毫无明确的迹象。我想，这或许便是将东亚古代与古典古代区分开来的重大分歧点。从迈锡尼到古典古代这一段漫长的暗黑时代之后，英雄叙事诗得以出现；但从社会史的对应关系来看，中国诗篇的时代才与之相近。但此时出现的并不是英雄谱系，而是被贵族化的族长以及隶属其下的民众。东亚的古代歌谣时代，产生于古代氏族制的核心部分

① 物语，日语，为日本散文文学形式之一，盛行于平安至镰仓时代。始于《竹取物语》，按内容分为写实物语、歌物语、军记物语、历史物语等。白川静在此书里向以中日文学进行比较研究，亦常以日本文学史名词概言中国的类似文学形式，此词即是一例。为突出作者的观点与分析思路，我们一般保留日文汉字，酌情加注说明。为明晰起见，“物语”一词在此勉强译为“传说物语”。——编者

由于外部压力而瓦解、新的阶级社会关系得以建立的时期。《诗经》（以下简称《诗》）和《万叶集》正是在这样的意义上，成为比较分析的对象。但这样的研究，现今基本上没有进展。

从中国古代文学这样的研究状态来看，匈牙利的东洋学者杜克义（Ferenc Tökei）的《中国悲歌的起源》（1959 年。日译本，羽仁协子译，1972 年）一书，是首次将中国古代文学以比较文学而研究的书，颇值得注意。中国文学不仅从日本的视角，在世界文学当中亦久而处于孤立地位。中国至今还使用象形文字——汉字来表记，这种全然异质的语言，可以说一直被排除在外。作者在书的卷首宣称，要“对本书中所提及的问题，尝试进行初步探索”；有关此书的主题，他说：“作者自己提出的课题，在于大略回答下面的问题：在古代中国，为何英雄叙事诗这种诗歌体裁没有发展起来？具原始性又具开端性的叙事体各形式，是朝着怎样的方向而发展的？为何 elegy（悲歌）能发展为中国诗歌世界当中代表性的体裁？”论及研究方法，他则是意在“中国文学的诸开端，以及最初阶段重要的作品，以这样的方法进行研究，对于马克思主义文学体裁论亦会有所贡献”。所谓亚细亚生产方式，这位作者亦有专文引介到日本，可见其对先人的介绍相当忠实。基于这样的社会史理解，该作者便将碑传文学到《楚辞》为止的古代文学发展过程，当成了悲歌的形成过程。

具有如此明确问题意识的中国古代文学论，在日本尚没有出现。然而，这并不能归因于研究者的怠慢，毋宁说是他们对这个问题的难度有着充分的理解。对我而言，这样的问题意识亦非全然不懂；只是考虑此一问题的先决条件尚不够充分，在本书中终

究也仅能提供若干资料而已。即便以《诗》和《楚辞》为中心而考量，对这两本书的基础研究依然颇嫌不足。

杜克义在此书中提出的论点，在我们看来，存在着许多明显不够成熟的破绽。西方研究者想要理解中国古典文学，比之我们这些日常使用汉字的人要远为困难。即便在日本，中国古典以及古代文学的研究，较之战后对于日本古代文学的研究成果亦大为逊色。时至今日，对于神话领域，尚无人将其作为民族想象力的最初表现形式进行研究；而关于神话与民族历史生存方式具有何种关联的问题，也无人作为思想史问题进行研究。与此同时，也几乎无人带着比较文学的问题意识，来看待古代文学。不过而今，人们已经强烈要求这样的视点。日本的英雄时代论关系到现实中尖锐的问题意识，中国古代亦需要现代光照的投射。因为这与我们目前提出的问题，也存在着一定的关联。

中国文学在世界文学上，一直处于长久的孤立状态当中。杜克义说："一切民族的文学都属于世界文学的一部分。"在他这位马克思主义者眼里，所谓亚细亚生产方式论，可以扩大运用到第三世界；这固然可以视为理论所需，但在西方也出现同样的现象，例如自第二次世界大战之后，以新人道主义的名义，西方思想家亦倡导同样的观点。然而东洋摆脱孤立状态的动因既然来自外部的推动，则东洋人不免会感到些许反弹，因孤立并不能从外部得到解救。由此及彼，收彼入此，舍此并无能够克服之途。孤立并非仅仅是环境的问题，也关系到民族历史的发展方式。从而，这种克服唯有通过自身的历史实践才能做到。

东洋的孤立已旷日持久，但东洋二字用来表现文化形式，却依然仅仅是一个模糊概念，因而相当不稳定。严格来说，东洋在世界上从未存在过，而仅仅作为“非西洋世界意义上的东方”这种莫名其妙的概念。因之东洋一词，因使用者所异，或指波斯，或指印度，或指中国，甚或也指日本，五花八门，不一而足。第二次世界大战之后，与东洋的比较思想论研究在西方重新盛极一时，但大抵是以印度的古典思想为对象。特别是，这种研究实则是一种德国中心论，因这些学者所热衷的，乃在于要在印度思想当中，寻得在欧洲不能不意识到的异质性之根源，便是热衷于追求所谓印度-日耳曼精神。另一方面，作家和思想家里对中国的思想和文学、日本的文学和文化感到兴趣的代不乏人，然而他们也不免都用“东洋”这样的笼统字眼，把中国与日本的文化变成研究的客体。要之,“东洋”一词，仅仅是极不稳定又极无规定性的概念。

提及所谓东洋的历史世界，首先便可以想到东亚的各个民族。事实上在这个区域，至少确乎存在着能称为东亚文化圈的地域——这是经由汉字、儒教、佛教以及诗文和艺术构造出来的文化区域。以西方视之，欧洲各族之间某种微妙而根本的差异我们并不能够轻而易举地辨认出来；同样，在他们眼里，东亚世界各族之间微妙而根本的差异，亦不能够轻而易举地辨认出来。这样讲来，东亚世界算得上欧洲意义上的世界吗？我们很难给出肯定的回答。即便地域范围内有文化圈存在，却并不存在能够称之为世界的精神联结。问题的首要关键就在于此。

东亚过去并不存在欧洲意义上的世界。在这里不存在任何连

带、任何共存，亦不存在共同的目的。以日本而言，与中国之间只有单纯的影响关系，而且也不过是间断的影响。接受影响的方式极其随意，极有选择性。适度断绝与中国之间的关系，其实乃是对日本本土固有文化土壤的保护，有助于日本文化自律性的发展。而中国往往以文化之源的身份，作为宗主国君临统治。对中国而言，这便是华与夷判然分开的世界，几乎有似于罗马的世界的状况。古代亚洲的落后性，在于这罗马式的世界无法自我解体，民族之间的平等无法实现，或可说亚洲的专制体制对外扩展到国际关系当中。将东亚变成一个世界，不能不成为我们紧要的课题。

二　两种文学史

亚洲在过去未曾成为一体。包括印度在内的所谓“亚洲一体”，只存在于追求东洋理想的那些理想主义者的想象当中而已。现在的亚洲，被分成社会体制各不相同的国家群体；这种分裂状况，并不会轻易消失。国家之间联结起来的可能性也少之又少。同时，中国致力于第三世界的形成。亚洲既已失去了过去文化圈上的意义，而仅仅成为地理上的概念。对于不懈努力企图在古代亚洲文化当中找出联结基础的人，寂寥的景况真是莫此为甚。

杜克义曾经讲：“一切民族的文学都属于世界文学的一部分。”为了验证此一观点，唯有令一切民族的文学都举出其全部的文学史实，并能够加入到世界文学中来，才算得上充分满足。首先将“世界文学”一词开始作为学术用语使用的，或是莫尔顿（Moulton）等人。他在《文学的近代研究》一书的序言中，对自

己的写作目的阐述道："我最后的工作，并不是将整个文学世界变成一个个特殊文学的集合，而是试图以英国人的立场展望得出的世界文学概念，来对文学世界进行把握。"（本多显彰日译，序三）。这种思考方式与弗雷泽（Frazer）等人的民俗采集相同，乃是光荣的英帝国时代的思考方法。然而，文学并不是采集到的东西。

世界文学只能通过比较文学的方法来达成。比较文学虽然有将近百年的历史，但基本上是在欧洲文学内部进行研究，其方法也主要是追溯作家和作品之间的影响关系。这些文学既然早已构成为一个世界，则在文学史的体系当中自然无法存在作为研究对象的比较材料。由此观之，不处于同一世界的东亚文学——特别是中国文学和日本文学——既然身处同一个文化圈当中，各自自行完成自己的发展过程，则这样形成的文学，也不能不把其他文学变成研究对象。这两种文学史作为比较对象而言，可以说才最具备适当的研究条件。

杜克义将希腊文学选为比较文学的研究对象，是有一定理由的。杜克义身为马克思主义者，他有义务通过这两种文学，从文学史上证实亚洲——古典古代——日耳曼的发展阶段论。他的目的，就在于从悲歌和叙事诗的文学体裁理论角度来证明这一点。从而由其目的来说，只消把亚洲的悲歌和古典古代的叙事诗做出对比，其任务就算已经完成。论证过程姑且不论，该课题既经设定，答案便已经预设完毕。

众所周知，在马克思有关亚细亚生产方式论的遗稿发表之前，多有研究者将中国古代视为都市国家。这些研究者认为，中国古

代也存在古典时代；而杜克义则对此明确否定。他在书的开头说："古希腊社会成功地与（亚洲）原始社会的所有关系绝缘。另一方面，若说亚洲社会采纳了这些关系，且本质上一直维持到今日，则我们便需要弄清，是怎样的原因使希腊能够取得这巨大的进步。探讨亚洲社会缺乏的必要原因是哪些，还算不得什么要紧的课题。"然而亚细亚生产方式论正是认为，原始的所有关系"本质上一直维持到今日"，这便会导致否定中国革命的历史必然性；因之，20 世纪 30 年代的讨论即行停止。所谓"我们不是猿猴，也不是神"，为符合马克思的发展阶段论而在古代设定奴隶制；然而，马克思并没有认可亚洲存在着这样的历史发展。

摆脱东亚孤立的方法，无法求之于如此贫瘠的生产方式论。我认为，要恢复东亚的文学地位，就必须将其视为文学史的课题。中国文学，仅从文字形成之日算起，已经拥有三千数百年的历史。日本文学纵然绝对年代远远落后，也已有一千数百年的历史。论到此时期的古老程度，则例如发生诺曼征服（1066 年）的世纪之初，日本已经创作完成了《源氏物语》。而中国古代歌谣——诗篇[①]的完成，乃在公元前 10 世纪至公元前 8 世纪这一时期，比之公元前 6 世纪后期完成的荷马史诗早了几百年。东亚这两种文学史，都有着其他文学史无法企及的悠久历史，亦各有自己本来的风格样式。于此，存在着从神话时代直至现代的两种文学史的典型。比较文学的方法，不能不适用于这文学史的全部体系；然而就研究对象而言，如此符合的现象还未曾有过。可以说，这里存

① 白川静在本书里常用"诗篇"一词指中国的《诗经》，间或亦包括中国先秦古诗，读者识之。——编者

在着一条通往世界文学的路径。

日本文学的发展，与中国文学并没有直接的关联。《万叶集》的出现，从作品来讲与《诗》并无任何关系。然而，这是古代歌谣在特定社会史条件下出现的作品；从历史社会性质极其相近这一点而言，两者又具备基本的相同性。两者的表达与表现，其古代的特征明显一致。加之其所歌咏的内容，并非像印度那样以宗教体验为主，毋宁都是现实社会及其生活，这一点也颇为近似。或许古代氏族制作为转而变成贵族阶层社会的最后阶段，在受到阶层沉重压力而瓦解的古老氏族社会的解体中，即会产生出这样的古代诗歌时代。如若这种破坏者是外来的侵略者，是喜欢战争和杀戮的英雄，可能就会产生赞美英雄的叙事诗。是特殊而具决定意义的历史社会形态，决定着英雄时代的有无。

两种文学形式上相同的显著事实之一，便是两者都可以提出其超越时代的民族文学亦即诗歌的形式，这就是中国的诗和日本的和歌。历经悠久的岁月，经过众多的作者，而以一种诗歌形式在文学上接近起来，可谓史无前例。许多有修养的人，都既是诗人又是歌人。这样的民族形式，当与文学传统息息相关。同时，在这种传统的持续当中，或许亦能看到社会史、精神史方面的问题。

两种文学在历史上并无相交。当是语系不同，决定了这样的现象。日本早已把汉字用音读训读的方式来使用，用独创的训读法将中国古典文学国语化之后，便能够阅读出来。但这终究只是一种接受方式，难以成为创作的形式。自古代文学以来，说话、

物语、日记、随笔、战记、歌谣、小说、戏曲等日本文学样式，均作为日本固有的形式而发展起来。同时，各种体裁相继出现的顺序，大体上也与中国相同。两者不谋而合，表现出同样的发展途径。这表明，在文学发展中起作用的规律，在社会发展中颇具自我规定性。而在这种自我规定的发展中，既然存在相互对应的现象，正说明两种文学史各有其典型意义。比较文学的方法，唯将这种文学史的整个体系作为对象，才能符合其本来的目的。如杜克义所说，“一切民族的文学都属于世界文学的一部分”；即便如此，这种比较文学的方法若无法带来系统性，到头来也只好终止于采集工作。在这里，并没有使问题具体化的办法。

三 古代文学的问题

在很多情况下，神话都是民族文学的摇篮。神话是民族统一原理的象征，神话的传说物语，乃是历史传承最具生命性的形式。从这种形式之中，即产生新的创造。文学也可视为是这种创造的一部分。祭祀仪式，就是最初举行歌舞和咒诵的场所。

但在中国，神话并没有以神话的形式传承下去，以此中国被称作无神话之国，中国的神话也被称作枯竭的神话。神话并不以集体表象而得到系统性，而是保持无组织的状态，留存于巫祝社会。神话脱离开民族形成的地点，也没有被组织成形。按照神话学者的说法，日本神话的组织化处于国家的纵向涵盖关系当中，而希腊神话的组织化则处于部族的横向对立关系当中。但在中国，如《楚辞·天问》篇显示，神话在时间和空间上均未排列顺序，

仅仅终止于神话画像的排列。这表明，中国古代的民族统一，并非由神话的方法而完成。神话里的诸神，大抵被视为古代圣王，他们的传说物语之被经典化，乃作为具有政治规范性的作品。唯有在古帝王谱系的传说物语重新组合而成的经典当中，才表现出中国民族统一的原理。神话便埋没于这样的经典之中。

作为经典的《书经》(以下简称《书》)，所记原本就是仪礼的顺序和诰命，以日本来说就是《延喜式》和“宣命”之类。周书中被称作五诰的《酒诰》《召诰》《洛诰》，率为施政上的训诰，《顾命》则记载即位仪式顺序。这些文献作为政治仪式的典范，将古来先例传承下来。但此后添加的《书·尧典》，以及《皋陶谟》《禹贡》《吕刑》等篇，则并非如此。这些篇什，是为将古代圣王政绩表现为政治规范，而对神话的改作。同时，神话的原质已被忘却，行文支离破碎，文献上亦极尽荒诞无理。马伯乐(Maspero)在《书经中的神话》(冯沅君译)里，也已提到了这一点。这方面堪称典型的，要算《尧典》和《皋陶谟》两篇。杜克义也评价这两篇是“教训对话中可视为从最早的口传叙事诗传统中多所继承的作品”(前引书，47页)，“这两篇特别是《尧典》，毕竟能发现一些诗性特征”。然而口传叙事诗传统和诗性精神，并不能求诸这样的仿古作品。倒不如在周初的金文、西周时期贵族社会的诗篇当中，方可以寻得其发展的谱系。

关于神话和经典之间的关系，禹的故事提供了丰富的资料。杜克义把禹的故事视为英雄的传说物语，把《禹贡》当作文学性作品。《禹贡》固然是以天下世界观作为背景、记述地理上治理方案的作品，但是杜克义却说其中“并不包含任何学术特征，亦全

无地理学或历史学方面的文献价值。这是一种特殊的前文学形式”（53 页），一种具有高度抽象性的目录文学（catalog）。他亦举出讲述周穆王远游的《穆天子传》，认为同属这一系列：“要之，对于周代中国文学史以及美学研究而言颇为重要的是，目录文学乃是父权制意识形态基础上所尝试的叙事诗之最高形式，也是专制主义意识形态基础上本来就得以发展起来的、唯一叙事形式‘体裁’。”进言之，“两者均止步于目录文学，这个事实可以说即象征了流产以终的全部中国叙事诗”（54 页）。杜克义尝试的比较文学方法究竟如何，看一下他的“目录文学论”，其特征便足以一目了然。目录文学的表达方式，日本的祝词表现得相当典型，这原本与祭祀仪式有关，作为文学则可以见之于悼念高贵的人死亡的挽歌当中。把《禹贡》和《穆天子传》理解为目录文学，不过是勉为其难企图将英雄传说与其形式结合在一起而已。

这里提出了英雄传说的问题，但在中国或许并不存在所谓英雄时代。类似希腊英雄一样粗暴残虐，徘徊于未知当中，倾诉着复仇的怨念，这样的英雄神只能存在于连绵斗争当中拼尽部族命运的世界。在中国，本来不会不存在这样的英雄神。共工争夺帝位而败北，头撞天柱而令天地为之倾斜，或许是羌族的神祇，但也算殄灭于夏族禹的英雄神。还有，曾与黄帝开战的蚩尤，战败时风云之间现出旌旗一般的云，血流成湖染红地面，这也算是英雄神。禹消灭了龙身神共工，他本是人面鱼身的洪水神，早期彩陶土器上还有这样的形象；而死而复生，成为农业神。苗族所传洪水神伏羲-女娲，亦被视为消灭共工的神，且是死而复生的龙形神。禹后来也按洪水神的通例，变成蛇形神；而这些神正如希

腊的英雄神一样，与化为蛇形复生的复仇神并非全然无关。不过，禹的信仰以后被普遍化，成了大地的造物神；随着天下世界观的形成，便成为经济地理方面的经书《禹贡》中神话的主人公。这堪称与文学毫无关系的政治策划案。本篇的写成当是在战国末期，距最早的神话时代已经有三千年之遥。

诗篇是中国古代的歌谣。其中有民谣周南、召南以下至于邶、鄘、卫、王、郑、齐、魏、唐、秦、陈、桧、曹、豳共十五国风，贵族社会诗小雅、大雅，以及周王室宗庙歌周颂，加上后期鲁、宋的宗庙歌，合计三百五篇。杜克义认为，这些诗篇只用一种语言写成该是相当可疑，说这是由于《诗》“在各种父权制仪式中上演的缘故”（82 页），遂全部解释为仪式性舞乐歌。从希腊这样方言杂多的古代文学来看，或会认为诗篇这样的统一性并非本貌；而古代希腊原是众多部族之间相互争伐、在爱琴海域割据而成的海洋民族，中国则早就保持了大陆上的统一性。这两者之间的差异，杜克义同样没有充分察觉。英雄叙事诗的形成，唯在众多部族的传承与综合多样表现的基础上才能做到，这一点早由研究者阐发过。中国叙事诗的未尽丰富，毋宁是这样的历史社会条件阙如的结果；然而还是有若干叙事诗，可以在歌咏文化英雄开国故事的大雅诸篇中找到。

杜克义提出父权制专制，认为其阻碍了所谓亚细亚生产方式的发展。关于诗篇，他讲：“就基本态势而言，则《诗经》内容上的统一性，在于不论何种诗何种歌，采集记录的人都要背负唯一的课题——父权制护教论（apology）。认为周代的种种仪式皆

为这一课题所要求，全部周代文学也由此而促生，毋宁是自然而然的事情。”（82 页）杜克义既已认定“周代社会的根本矛盾，乃处于在父权制种族共同所有的基础上，所形成的过渡形态的独特阶级社会”（9 页），并指出正是周王，是“立于父权制贵族阶级等级制度顶端的专制统治者”。他还认为，正是这种父权制专制，是中国未能脱离开亚细亚方式的形态。这里的父权制一词，有混入罗马社会观念之虞，我希望尽可能避免使用。在杜克义眼里，这也未见得就是社会史概念，这一点由其还把清初长篇小说《红楼梦》说成“描绘父权制家族”的作品，也可以窥见。这样的措辞方法，好比使用“家族”一词而要把古代和现代同质化，是极其非历史性的做法。

在后来的诗经学当中，亦出现过把诗篇全然当作替父权制专制服务的护教论立场而研究；即便如此，这绝非诗篇固有的存在特征。古代歌谣形成的基础，乃在于古代氏族的阶层化，乃在于为此而被推动的古老氏族秩序的崩溃。特别在东方推行的古代封建制基础上，领主与土地所有者的统治取代古老的氏族秩序而逐渐强化，古代的共同体生活随之逐渐破坏。此时，他们开始对自身的地位变化感到吃惊，对自己的命运心怀恐惧。于是，便产生了古代歌谣的世界。其状况，或许与日本的《万叶集》时代有共通之处。作品表达的基础，完全继承了古代共同体时代产生自然观及神话的时代观念。诗篇中有一种叫作“兴”的方法即是如此，这乃是召唤自然的表达方式，乃是言灵[①]性的修辞手法；这样的

① 言灵，指日本古代认为语言寓有的不可思议的神灵力量。——编者

表达和表现，在日本的《万叶集》中亦成为显著的特质。杜克义认为，赋、比、兴这些被认为规定诗篇表达与表现形式的方法，“不知确指，也不在《诗经》当中，所以无法论述”（91 页）；但赋乃用直叙的方式唤起对象的内在生命，兴则以咒诵作用于对象；忽视古代文学中如此重要的表现方式，便无法考量《诗》和《楚辞》的文学。因为这正是东亚特有的文学表现。

诗篇所带有的现实感情，反映了真实的社会现实。这一极其理所当然的事实，却未曾被杜克义的护教论立场所理解。因之，大雅和小雅的诗篇既是颂歌（ode），也是衰乱时期的产物；比如《大雅·云汉》等诗，“‘叹’的内容突破了颂歌的框架，是另一种崭新的形式”（112 页），也就是转变成了悲歌。这样悲歌性的歌谣，以及包含了悲歌要素的颂歌，“若说有什么将其决定性推动到悲歌的方向，那就必定是思索瞬间的存在。这并不是悲歌表面的特征，而是与其本质和内容相关的规定事物”（118 页）。就是说，其世界观方面的危机引导着诗作品的深化，于此而从护教论的颂歌中产生了写实的悲歌。这样的悲歌作者，乃是因诽谤而遭褫官的贵族们，“深入于共同体的气孔中，变得与整个父权制主义体制尖锐对立”，体现了“深藏于此一体制底里的诸法则”（128 页）。

诸子叙事诗性哲学作品的悲歌倾向亦由此而生，其中庄子更被视为哲学家中的诗人。杜克义说：“在诗性里，庄子的手法达到了引人注目的成功。他以艺术性形象化的寓话[①]，创造出周代中国

① 本书中作者将寓言区分为寓言（parable）和寓话（fabel）两种形式。寓话（fabel）更接近于中国所说的寓言，语言浅显易懂，但寓意深刻。而本书中的寓言（parable）比寓话更具有文学性，以道德说教为目的。为免混淆，本书翻译保留作者的用语，后文不再标注。——译者（本书脚注未注明者均为译者注，后同）

叙事诗最美的作品，创立了周代中国叙事诗唯一真正成功的、屈指可数的文学形式。”（74页）但他又说，于兹未产生出大型叙事诗，乃因为“抒情性部分的存在，暴露了叙事诗的中断”（78页）；纵使这位卓越思想家的文章极具诗性形象，从中寻找叙事诗也根本是于理不通的事情。

杜克义的悲歌论，为了把屈原当作完善悲歌的人，遂把一切先行文学都置于从属地位。他认屈原在楚国的立场，为与楚国的父权制势力敌对；屈原靠反对父权制思想的法家精神，为确立楚国的霸主地位而战。凭借法家思想，秦国已成功建立了都市贵族政治。然而，屈原在与楚国贵族势力的斗争中落败，遂作了《九歌》和《九章》。《九歌》便是“战斗的悲歌”，《九章》也歌咏了为都市政治课题发起的战斗。他的结论是：“屈原的诗文学，乃是停滞于儒家而不可能变成法家的诗文学，如此可以说真正感天动地表现出时代的社会性悲剧。”（175页）考虑到《九歌》完全是祭祀性的歌谣，而《九章》是歌咏参加祭祀仪式的巫祝集团本身衰落的命运，则杜克义对两篇作品这样的见解，显然与作品的主题毫不相干。

继如此理解《九歌》和《九章》之后，《离骚》被他当作屈原悲歌的代表作。“在此作品中，屈原的整个命运，同时还包括屈原时代的主要问题，都得以在高度艺术水平上形象化。”（180页）这样的说法殆无疑义。但在作品中歌咏的天路历程，对于西方昆仑的思慕，杜克义认为是由于“秦国的法家诱惑屈原”（195页），是因彼处有“伟大的理想君主”的念头所引导，这便与作品事实

大相径庭。唯一理解屈原的人——怀王，不顾屈原的规谏，前赴虎狼之国而遭不法拘囚，最终客死他乡。如《离骚》所歌咏的，沿着天路惝怳在西边遥远的昆仑，与希求法家的政治理由全无关联。我认为，这或许是受到支配这一巫祝集团的异教信仰之驱策。屈原的悲歌，乃是此一古代巫祝集团的存在特征，在被其政治社会根本否定的情境中，他们企图在南方的九嶷和西方的昆仑信仰之中寻求退路；尤其是失去了神的世界，否定了对神祇旨意的确信及神圣传统的权威，对此产生的哀伤才是这些悲歌的来源。终言之，这乃是作为宗教者的体验。

在《离骚》末章，从云端俯瞰故乡而心生眷恋，于是作者放弃了远游。对于这样的结尾，杜克义说："屈原为何无法前往秦国？关于这个问题，一般的答案是屈原怀有爱国心。郭沫若将屈原视为爱国诗人，他也过于夸大了这个场景。或许因为在抗日战争时代，这样的看法具有一定意义。但是，我们却无法在屈原的诗艺术中，为爱国心赋予中心意义。"（200 页）"屈原的爱国心，与他的政治见解不可分割，两者之间的关系也极为复杂。首先必须指出的是，将他与楚国连结在一起的，最根本的是他的贵族出身。尽管他具有全部反贵族性，他出身的父权制传统束缚了他。"（同上）就在这现实的矛盾当中，产生了《离骚》这篇既是叙事的又是抒情的悲歌。杜克义说，这是"悲歌形式中最高水平的作品，显然也是世界文学最伟大的悲歌之一"（207 页）。但正因其为悲歌，"叙事形式难能可贵的跃动，却再次在抒情诗之中被稀薄化"（同上），作为叙事诗究竟并不成功。

至于不成功的理由，杜克义把《穆天子传》以及《书·禹贡》

的目录文学进行对比："叙事诗的不成功，在屈原的情境下，与儒家护教论叙事诗的不成功并不可同一而语。在后者，败退的并不是叙事形式的意图。败退的是现实本身。而屈原则基于自己的命运，得益于各种状况，刚好创作了有关他的时代最客观的作品。"然而他身处的却是一个停滞的社会。举例来讲，此作品中随处可见有关花的象征，即表明了这一点："有关花的象征主义，是《诗经》护教论颂歌及歌咏的遗产"，"表现了中国社会的停滞性"。"这种手法，不论意在为抒情诗赋予具象性，抑或使叙事诗具备记述性，手法上都颇为简便。这样，因为悲歌成为中国诗歌最重要的形式，装饰性的记述亦成为中国诗如此特征性的要素"（207—208 页）。然而关于花的象征绝不应这样理解。如《九歌》中也常见的，这乃是巫祝文学中与祭祀仪式有关的要素。楚辞文学的悲歌性，毋宁是当时古老传承的保持者、发乎巫祝者的宗教感情——这是一种担负起传承的神圣性，而又遭到社会否认的宗教感情。不理解楚辞文学的本质乃是自祭祀歌谣形式发展而成的咒诵文学，就无法把握其文学的特征。楚辞文学要告别的并非杜克义所说的父权制社会，而毋宁是支撑他们存在性的古代宗教世界本身。

杜克义对中国古代文学所提出的问题，无论是其方法还是对所研究作品的文学理解，往往会偏离本质，乃至令我们手足无措。然而在此介绍这本书的基本观点，却是为了对一位西方学者面对如此困难的问题，尝试大胆给出若干提示，而表达敬意。有关在此列出的诸多问题，均会在下面章节中以事实关系的理解方式为

主进行阐述。而杜克义的观点，企图在社会史方面以亚细亚生产方式论为背景，通过古代形态的父权制来解决问题，从我们上面的介绍已经一目了然。

这里提出的问题，与日本古代文学的问题未必没有关联。因为日本古代向被设定于亚洲，这自会与中国古代颇多相似的问题。例如有关英雄时代的问题，中国古代既然缺少英雄时代而阻碍了其发展到古典古代，因之英雄叙事诗在其萌芽状态就已夭折，只能转而创立悲歌的形式；这样的主题，日本亦可以照搬适用这样的模式。

杜克义关于日本文学，在书中“论悲歌理论”的注解（342页）中略有提及：“仅仅极粗略地考察，《万叶集》以下的作品——其中一些偏于叙事诗，另一些偏于抒情性——可以视为悲歌。”他举出的包括：1.“幸赞岐国安益郡之时，军王见山作歌”（一·五至六），2.“额田王下近江国时作歌”（一·十七至十八），3.“天皇崩之时，大后（持统天皇）御作歌”（二·一五九至一六〇），4.“石田王卒之时，丹生王作歌”（三·四二〇至四二一），5.“过近江荒都时，柿本朝臣人麿作歌”（一·二九至三一），6.“柿本朝臣人麿妻死之后，泣血哀恸作歌”（二·二一〇），另有短歌等十一首。1、2为在远离国都之地望山怀国的歌，3—6均为挽歌。其他歌也概为羁旅或挽歌类，这些歌当然具有悲歌性的咏唱特征。此注缀于以下这段文字：“中国的短诗形式也影响了日本。在日本差不多只有这一形式独占统治地位，但看一下日本最古老的诗集（《万叶集》）就可以发现，最具价值的作品并非短诗形式，而是篇幅较长的悲歌。”（257页）在他看来，悲歌是东洋唯一最优秀

的体裁。他还说："希腊诗所产生的悲歌，还算不得希腊精神最为崇高而不朽的作品，但古代东洋的悲歌乃是这些东洋文学的主要价值，其每个杰出的作品，都正与希腊叙事诗之不朽处于同等意义上的不朽。古希腊同等相称的体裁，首先即是叙事诗，古代东洋则是悲歌。在这种意义上，悲歌也可以说是古代东洋文学的叙事诗。"（255 页）

将东洋古代文学全部视为抒情作品，再将之与希腊叙事诗做对比，这种考虑方式我们未免觉得有些奇特。或许这是因为，作者把重点放在楚辞文学这种特殊的南方文学上，以此出发来看待中国文学。我们对中国文学所抱有的违和感，毋宁是我们对中国文学中抒情性的匮乏，特别视为异质的东西。人们常常对比说，中国文学是意志性的，日本文学则是情绪性的。只消想到诗篇和《万叶集》、传奇和物语、演义类和战记物语、元曲和能，则其差距也是相当巨大的。同时，杜克义认为中国古代最高文学的《楚辞》，在中国文学传统中也并非主流，毋宁说乃是孤立的作品。尽管司马迁给予了"与日月争光"这样最高的评价，《楚辞》文学在整个两汉还是作为"扬己贬君"而受到排斥。《楚辞》被当作是反体制的文学。《楚辞》文学得到重新评价，是在古代帝国崩溃时期，即后汉末期的丧乱之时。

我在这本书里，主要讨论《诗》和《楚辞》这两部作品。它们正处于古代社会的世界观和诸体制从成立直到解体的时期。同时，在其原初体验之上创立的文学，生成了中国文学的原型。我正是希望依据文学史的事实，对这些作品进行讨论。

第二章

神话与经典

一　偏枯之神

古代文学的叙述从神话开始，这被认为是最恰当的理解。对于大多数民族来说，神话是其文学的摇篮，有时神话本身也是优秀的文学。神祇的行为，就是人们的行为，也是民族的行为。在神话中，有民族共感的世界。讲述这些神话，便是讲述民族形成的过程，讲述其历史和文化的起源。这是因为，神话与民族共同存在，与民族的生活共同发展。日本和希腊的神话正是如此。然而在中国，情况却相当不同。

在中国，并不存在这种意义上的神话，而只有几乎未讲述出来的神话。神话的传承，仅止于画像等形象之中。殷墟的陵墓中，已发现了伏羲和女娲的图像。殷周古铜器的繁缛图案中，似乎也隐藏着神话的世界。最丰富记载了中国神话的《山海经》和《楚辞·天问》篇，其中描述的神祇却都是奇怪的神像。他们如何行动、如何说话，以及如何被供奉，几乎未曾传述下来。这是没有文字载体的神话，因而也是没有理性或激情的神话。这样的东西，原本就不能称之为文学。

在神话中，给予神祇语言的，当然是祭祀。或许是祭祀的形

式赋予神祇各种性格和机能，从而形成传说物语。神话就在祝祭性中形成并发展。祝祭才是创造出神话的场所，也是重新形成神话时间的样式。在希腊，在许多都市国家举行的祝祭历中，已知的名字还有三百左右。但在中国，祭祀仪式的传承却极其有限。其主要的原因该是由于，拥有古老神话的殷王朝灭亡之后，如在当时的甲骨文中所见，多彩的古代祭祀仪式大多都归于废绝。

中国的神话，由于殷朝的灭亡而早早失去了实践的传承主体，神话的发展也由此受到阻碍。神话逐渐变形，成为与古代圣王有关的政治、道德规范传说物语。神话就这样逐渐变成经典。神话没有作为文学而发展，而是为显示古代圣王的政绩与其教义，埋没在经典之中。这一发展过程，我在《中国的神话》[①]一书中已做了详细叙述；这里仅就禹的神话之经典化过程，做些略微具体的探讨。

神话一般首先会述及大地的形成和人类的诞生。日本神话便是先讲到日本的成立，继之是三贵子的诞生。但神话的形成，恐非从这样的宇宙构想开始。在人们终于发展到小型共同体生活的阶段时，神话早就已经诞生。神话乃产生于其生活环境当中神圣的体验。神话本就肇始于有关现实生活基础的问题。

原始时代，人们完全根据自然的节奏来生活，这节奏便规定了生活的秩序。然而自然有时会显示其暴戾，否定自己制定的秩序。人们觉得，那便是神祇的愤怒。种种自然灾异当中最可怕的自是洪水，它能够一下夺去生活根本，将共同体可能的条件全部

① 作者白川静研究中国神话的重要著作，亦收入中公文库。——编者

吞入浊流。古代人们最适合作为生活场所的地区，往往都是这样的洪水地带。作为文明发祥地的两河流域、埃及的尼罗河、印度的恒河流域等，莫不如此。然而这可怕的文明破坏者，同时也是孕育了最古老文明的母亲。

说到中国的洪水地带，人们或许会想到黄河下游。黄河河道，有史以来多次改变为南北流向。但中国土器文化的最早诞生地并不在黄河下游，而在中游河南的河曲部分附近。黄河发源于遥远的西方山地，再向东北方向远远迂回，形成鄂尔多斯地带。这里也是洪水地带，在考古学上为具有独立细石器文化的先进地区。由此流经山西和陕西地境，纵断吕梁山等重重山脉，再南下经过龙门之险，至潼关又向左形成一个近乎直角的转弯，最后朝东流去。在途中有山西的汾水、陕西的渭水汇合流入，这些流域一面覆有很厚的黄土层，峡谷遂形成黄土阶地。这一河曲地区的附近，便是中国最古土器——彩陶文化的中心地区，也是中国文化的发祥地。

从河曲地区稍为往东的北岸仰韶，安特生（Andersson）首次发现了这种样式的土器，命名为仰韶文化。其特征为棕色土质加绘黑色纹饰，也称为彩陶文化。仰韶文化西面沿渭水直至甘肃洮河流域，东面沿黄河到达山东，东西方向分布广阔。其退化形式，被认为一直扩及东北边界地带。这里的土器文化，或者即曾经统治中原地带的夏系文化。

1954 年秋，在西安东部发现了半坡村遗址，到 1957 年春为止进行了五次调查。半坡遗址是彩陶文化最大的遗址，也是时代最为古老、历时颇为久远的遗址。文化地层面积达数万平方米，居住区占地约三万平方米，发掘调查面积达约一万平方米。现已

证实，居住区保持完好的约有四十座，墓葬两百座，包括农具在内的遗物约一万件，是居住人数达数百名的古代聚落的遗址。此地处于灞水和浐水间黄土的小土丘上，临浐水的平地大概就是农耕地。两河北流注入渭水，从地势来看亦知其有洪水之虞。

遗址出土的多数彩陶土器中，除了有之前已有的几何图案，还有人面鱼身、鱼形、鸟兽、花草纹等图案的土器，其中人面鱼身的土器留下七个。人面为圆形，左右两侧各有鱼形，明显是某种图案；但究竟表示的是什么，至今还未有解释。我认为这个人面鱼身的图案，是否便是最古神话的图案，或许就是被称为鱼妇的洪水神。这样，或可认为即是洪水神禹的原型。在边上添附的其他鱼纹，大概就是禹的父亲鲧了。

记载了大部分中国神话故事的《山海经》，在《大荒西经》中可以看到被称作鱼妇的偏枯之神的故事。互（氐）人国条记道："有鱼偏枯，名曰鱼妇。颛顼（古神名）死即复苏。风道北来，天乃大水泉，蛇乃化为鱼，是为鱼妇。颛顼死即复苏。"另外，在《海内南经》中也说："氐人国在建木西。其为人人面而鱼身，无足。"这个被描述成"人面而鱼身，无足"的偏枯之神，应该就是该土器上人面鱼身的图像。鱼妇或者就是禹的原名。

据《山海经》讲，这个偏枯之神鱼妇，乃是古帝王颛顼"死即复苏"的形态。风从北方吹来引发洪水，这蛇形的神化而为鱼，治理了洪水。洪水意味着死亡，会夺走地上一切的生命。但洪水带来的大量黄土会变为肥沃的土壤，给万物复苏的力量。这有似于两河以及尼罗河流域的洪水，一定能带来其后的富饶。这里显示的死与复活，明显是洪水和洪水神的传说物语。

据《史记·夏本纪》，颛顼乃是洪水神鲧的父亲。也有颛顼是其五代祖的说法，但在神话中世代并不是什么问题。蛇形神显然是洪水现象的形象化表现。鲧是禹的父亲，由于治水失败被杀。所以，颛顼复活的传说物语，可以理解为颛顼死后成为鲧，鲧死之后又变成了禹。这里生死复活的主题，便构成了洪水神话的框架。死与复活，是古代农耕社会的神话当中最重要的主题。

偏枯也被认为说的是禹。《庄子·盗跖》篇中讲到“舜不孝，禹偏枯”，说的是大禹为了治水身体操劳，栉风沐雨，得了半身不遂的偏枯之病。但偏枯在《山海经》中，分明是形容鱼妇状态的词。《列子·杨朱》篇亦说：“大禹不以一身自利，一体偏枯。”这就是死而复苏的神，既能变化成蛇也能成鱼的神，也就是洪水神。

据文献来看，禹的父亲鲧在尧时由于治理洪水失败而被杀，儿子禹继承了父亲的遗命负责治水，最终获得成功。其治水的内容见于《书·禹贡》篇，但像这样以经书定形之前，有作为神话发展的过程。经书中作为古圣王埋没不彰的洪水神禹的传说物语，自有作为神话存在的时期。

《楚辞·天问》歌咏的是楚巫流传的古代传承。在楚王及先贤的祠堂里有很多壁画，《天问》歌咏的即是这些壁画的图象，其中保留了许多古代神话被经典化之前的样子。最初治理洪水的任务委派给了鲧。鲧按照鸱龟（神秘的龟）的指引，治理洪水未能成功，帝大怒之下将其流放到羽山。但三年没有杀他，因为鲧的腹中怀上了禹。想必，鲧该是胎生的鱼吧。于是禹遂出生，终于继承父业完成了治水。《天问》篇中对此歌咏如下（鲧在《天问》中

写作鲧）：

12 不任汩鸿（洪水）师（众人）何以尚之 佥曰何忧 何不课而行之

13 鸱龟曳衔 鲧何听焉 顺欲成功 帝何刑焉

14 永遏在羽山 夫何三年不施 伯禹腹鲧 夫何以变化

15 纂就前绪（父亲的遗志） 遂成考（父亲）功 何续初继业 而厥谋（治水的方法）不同

16 洪泉极深 何以寘之 地方九则（九州） 何以坟之

17 应龙何画 河海何历

18 鲧何所营 禹何所成 康回（共工，洪水神）冯怒 坠（地）何故以东南倾

19 九州安错 川谷何洿 东流不溢 孰知其故

引文前面的数字为《天问》章句的号码。17 句后面好像脱了两句，不过单独这两句也有押韵。

12 句基于《书·尧典》。帝询问群臣该派谁去治理洪水，群臣推举了鲧。帝为此表示了忧虑，但还是决定试用一下，遂任命了鲧。《尧典》对此讲道：

汤汤洪水方割，荡荡怀山襄陵，浩浩滔天，下民其咨。有能俾乂？佥曰：於！鲧哉。帝曰：吁！咈哉。方命圮族。岳（四方官）曰：异哉！试可（可否）乃已。帝曰：往，钦哉！九载（九年），绩（成果）用弗成。

历经九年也未遂治水之功的鲧，最终换上了儿子禹。此处未能看出死而复苏的神祇形态。且如以后“殛鲧于羽山”所说，鲧被收入放恶神于四方之极以为镇守的四凶放窜故事，被当成流放到东方的神。

13句之后的内容不见于《书》，大概在巫祝之徒中间，按照古老神话的传承流传下来了。鸱龟不知为何物，但应该是在水中引路的向导。也有说法，认为是在《山海经·南山经》中有鸟首虺尾（龙尾）被叫作旋龟的神。认为水精河伯的原形是龟和鳖之形，这种想法在中国自不必说，也几乎是世界普遍性的看法——所谓河童的原型亦是此物。

17句说到应龙画地而告知治水之道，也与此相似。或许，这与25句“焉有虬龙　负熊以游”有某种关联，因有一个说法认为，鲧在治水时变成黄熊，沉入羽渊。《春秋左氏传》（以下简称《左传》）昭公七年即有“昔尧殛鲧于羽山，其神化为黄熊，以入于羽渊”的说法，被认为是鲧在羽山被杀的事；而在《天问》或又有歌咏鲧当时情形的句子：

阻穷（放逐）西征　岩何越焉　化为黄熊　巫何活焉

鲧被流放的羽山，《尧典》中四凶放窜的传说中被认为是东方，但既然鲧禹的神话是夏系的故事，原本就被视为西方的传承。被流放到西方严险之地的鲧，化成黄熊沉入羽渊，但巫祝又举行咒仪复苏过来。复苏了的或者就是禹。这乃是作为颛顼苏生原型的神话。

二 启母石

大禹也有在治水时化为熊的故事。另外羌人的洪水神共工之臣——浮游，被颛顼打败沉入深渊，其状像熊，是经常作祟的神祇。熊当是洪水神活动时变化成的样子。禹的妻子涂山氏之女，看到化为熊的禹时，因为害怕变成了石头。这块石头裂开，即生出禹之子启。于是这块石头遂叫作启母石。《天问》中亦歌咏到禹娶涂山氏之事：

> 禹之力献功　降省下土四方　焉得彼嵞（涂）山女　而通之于台桑
>
> 闵妃匹（妻）合　厥身是继　胡维嗜不同味　而快鼌饱

禹把治水的状况报告给上帝，又去省视下土诸国。他得到涂山女，和她在台桑之野结合。台桑也是洪水传说中的神祇伊尹出生的地方，颇能让人联想到空桑。在此得到涂山女，或指洪水之后存活下来的男女之间的结婚，还保留着创世传说的面貌。味是指男女之情，鼌饱是指一朝快乐。

在《书·益稷》中亦提及与涂山女结婚的事，也曾纳入经书之中。《益稷》古时乃在《皋陶谟》的后半，此后才独成一篇。这一部分为禹和皋陶在帝前讨论，禹详细叙述了治水的劳苦和之后的经营，接着转换话题讲到了涂山氏。其文为：

> 予娶涂山。辛壬癸甲，启呱呱而泣，予弗子。惟荒度土

功，弼成五服（依距离设定的五个地域），至于五千（里）。州十有二师。外薄四海，咸建五长（长官）。

内容比较简单，但是下文中述及苗人不肯服从的事，皋陶为此制定了象刑（刑法）。乐神夔赞颂了禹的成功并起舞，鸟兽也合而载歌载舞，最后夔和皋陶一起歌咏赞颂帝德。其歌颇有古风：

股肱喜哉　元首起哉　百工熙哉

元首明哉　股肱良哉　庶事康哉

从其构成来看，这是《尧典》之后、战国时期后半的作品。至于五服，此后在《禹贡》篇发展为如地理书一般完整形式的一篇。

关于涂山女，即有上述启母石的传说。《汉书·武帝纪》中有武帝登中岳见到启母石的记载，唐颜师古的注引用下面的故事：

启，夏禹子也。其母涂山氏女也。禹治鸿水（洪水），通轘辕山，化为熊。谓涂山氏曰：欲饷（吃饭），闻鼓声乃来。禹跳石，误中鼓。涂山氏往，见禹方化熊。（女）惭而去，至嵩高山下，化为石。方生启。禹曰：归我子。石破北方，而启生。事见《淮南子》。

后代的研究者认为，因为现在的《淮南子》中没有这篇内容，颜师古仅仅是妄说而已。然而中国基本上未将神话作为神祇的言行而叙述，故而需要把这篇当作珍贵的资料。由此，则禹的神话

的发展过程便能被了解，亦能成为极其精彩的故事。

启母石的信仰，应该是夏系民族从古就有的。因之类似禹出生的故事也早有传承。《吴越春秋·越王无余外传》便有这样的故事：鲧娶了有莘氏的女儿，这个叫女嬉的少女到了年纪还未萌春心。她在砥山发现一颗薏苡，吞了之后有感怀孕，遂从胸膛里生出了高密。后来住在西羌的石纽，据说就在现在蜀地的西川。《孟子》（《史记集解》引）中说，禹生于石纽，乃是西夷人；汉扬雄的《蜀王本纪》中也说，禹生于石纽，其地称为刳儿畔。禹的母亲吞珠子而孕禹，剖腹后在涂山生出他来；这个故事里的石纽，和启母石乃是相同的东西。汉代的《易林》是由许多古老的传说以《周易》形式编纂的，据其中既济之第六十三（卷十六），则称之为“石夷之野”。

至于禹的母亲吞了薏苡还是珠子，古代传说当是薏苡。薏苡便是所谓“数珠”，果实颇像明珠。后汉时马援南征交趾，吃薏苡而驱除了当地恶疠，回京时装在车上带回，被说成私占明珠文犀而遭受非议，这故事见于《后汉书·马援传》。古时有用薏苡的果实求子的习俗，求子仪式或在被称为石纽、石夷的高禖（结缘之神）之地举行。有莘氏之女所生的高密，也就是禹。根据闻一多所说，高密是高禖的音转来的（《神话与诗》99页）。这样的话，关于禹的出生以及禹的儿子启的出生，这些故事的流传皆是来自在高禖——石纽之社——求子的习俗。殷的玄鸟传说，也来自燕子飞来时举行的高禖仪式。禹和启母石信仰的结合，乃是古代祭祀展示丰饶和性之交感咒仪的一般形式。

颜师古说到的启母石故事，现在的《淮南子》中已经不传。

但如果《淮南子》的原本尚存的话，那就还是古老的故事。故事的结构颇有戏剧性的部分，即便把石纽的祭仪像日本的所作事[①]那样表演出来，也并不觉得奇怪。中国的神话基本都没有对话和歌咏，这里却罕有地出现了对话。或许这时候，也已经开始唱歌。《吕氏春秋·音初》篇用故事的形式讲到四方歌谣的起源，在南音的开头就提到涂山女的故事：

> 禹行窃见涂山之女。禹未之遇，而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾（女仆）候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰：候人兮猗。实始作为南音。

在北音的开头则提到殷朝玄鸟的故事：

> 有娀氏有二佚女。为之九成（九层）之台，饮食必以鼓。帝令燕往视之，鸣若谥谥。二女爱而争搏之，覆以玉筐。少选，发而视之，燕遗二卵，北飞，遂不反。二女作歌，一终曰：燕燕往飞。实始作为北音。

饮食以鼓作为信号，这与启母石的故事一样。玄鸟的故事，在春秋中期宋所作《诗·商颂·玄鸟》一篇中出现，并在同期鲁所作《鲁颂·閟宫》里，亦有举行求子仪礼。在春秋中期，这种高禖的习俗仍与初生的故事一并流行。由此看来，启母石的信仰亦

① 所作事，日本歌舞伎中的舞蹈。——编者

应在各地流行。但在这些故事的流传中，启母石的故事最为具体。当时应该是扮演禹的人披着熊皮，表演创造天地的样子，涂山氏之女则要唱歌。

《天问》中提到，大禹和涂山氏之女在台桑之野结合。台桑是类似空桑的地名，可以推测其背景有洪水传说。既然男女交合是为求继嗣，但为何舍此大欲，只享一朝之乐便离开女方？但若这描述的是于高禖举行的求子习俗，那便相当具体了。这属于非常有限的、只有在祝祭期间才被允许的行为。

《书·益稷》中大禹和涂山氏之女的故事，曾被认为难以理解。其内容就是上面引用的："予娶涂山。辛壬癸甲，启呱呱而泣，予弗子。"禹离开啼哭的孩子，立刻踏上治水之途。辛壬癸甲为以十干之名所称的日期，但不明确指的是哪一天。《史记》中说，在辛壬日娶了涂山之女，癸甲日生了启；前汉末刘向的《列女传·母仪》篇则说，禹在启诞生的四天之后离家。但两者都是极不自然的理解。

后汉许慎的《说文解字》（卷九下）中有把涂山当作会稽山或者九江当涂的说法，说是"民以辛壬癸甲之日嫁娶"。在许慎的时代，以启母石信仰举行祝祭的日子是否实际传下，这一点颇为可疑，但这个解释倒是正确的。如果当时进行的是像日本嬥歌[①]这样的习俗，禹之"予弗子"或是当作了神祇的孩子。至于这样生下的启，《山海经·海外西经》大乐之野条有云：

① 即歌垣，日本古代风俗。指春秋两季男女相聚歌舞饮食，亦有性行乐活动。——编者

> 夏后启于此儛九代（九成之误，舞乐名）。乘两龙，云盖三层，左手操翳（羽饰），右手操环，佩玉璜。在大运山北。一曰大遗之野。

这便是此神的神像。《楚辞·离骚》有“启九辩与九歌”一句，《天问》中也有“启棘宾商　九辩九歌”。九辩和九歌既是禹启之乐，也是舜禹之乐，不过或许即是韶舞。九为表示神事舞乐的称呼；根据《山海经》的记述，古时曾被认为是禹和启的祝祭。

把禹当作龙形神的想法，在殷代已经出现。偏枯的洪水神鱼妇后来被称为禹，但是汉字显示的则是二龙组合而成的形状。羌族的洪水神共工及其子后土、其臣浮游，以及南方苗族的洪水神伏羲－女娲，皆为龙形之神；这些神祇之间，有一种折中的关系。传说中禹曾遭共工－后土攻击，这是用神话的形式表现夏羌二系的斗争，结果是禹获得了胜利。如此，禹超越自己本源的地域性，造就了中原水土。汉武帝发现启母石的嵩高山曾经是羌族的圣地，羌姓诸族被视为嵩高岳神伯夷的子孙。在殷攻入此地之前，夏系势力早已经涉足于此。

三　神话与思想

禹被称为夏王朝的始祖，但却没有确定该王朝存在与否的充足资料。《书》中有虞夏书和商书两个部分，记载尧舜之后古帝王的政绩。这些都被视为战国时期所作；其中或为具有古代传承的商书《般庚》三篇，应亦改成了其后的文体。古时的文体形式，

可以从现存殷周时期的青铜器铭文即金文中看到。与之相比，虞夏书和商书中完全没有可以直接相信的资料。《书》中还算可信的，应该只有周书部分。

《周书·召诰》记周克殷之后，在洛水河边布置了举行仪式的会场，周公聚集殷之余民，讲宣布大一统开始新政权仪式的过程。其诰命始于革命宣言“呜呼，皇天上帝，改厥元子，兹大国殷之命”，再详述殷灭亡的原因。随后，便论述三代革命的思想：

> 我不可不监于有夏，亦不可不监于有殷。
>
> 我不敢知曰：有夏服天命惟有历年。我不敢知曰：不其延，惟不敬厥德。乃早坠厥命。
>
> 我不敢知曰：有殷受天命惟有历年。我不敢知曰：不其延，惟不敬厥德。乃早坠厥命。
>
> 今王嗣受厥命。我亦惟兹二国命，嗣若功。

后面会提到，此《召诰》篇，与周初金文——令彝文样式相近，或者近乎周初的原型。在这里将夏、殷两代的革命一并论述，或因那时已经相信古代王朝夏之存在。此后周公在新邑洛聚集殷之诸族宣告的诰命《多士》，亦说由于夏不敬天命，故而“降致罚，乃命尔先祖成汤革夏”；在对诸方邦君的诰命《多方》中，也说到有夏背叛天意，“乃大降显休（美好）命于成汤，刑殄（灭亡）有夏”等。涉及夏殷革命的内容相当多。

《周书·立政》中，也有周公解除摄政返政成王时的言辞。较之《召诰》《洛诰》等所谓五诰诸篇，本篇包含着新的要素。这里

所见的官制记载，多与西周时期的金文不合，应是在传承中颇有增窜。文章的末尾有：

> 今文子文孙，孺子王矣。其勿误于庶狱（审判），惟有司之牧夫（监督者）。其克诘尔戎兵，以陟禹之迹（天下）。方行天下，至于海表（沿海），罔有不服。以觐文王之耿光，以扬武王之大烈（功业）。

"禹之迹"即大禹治水之后，既已纵横天下，直至海表。这样的观念，或是到西周后期才开始形成。如此，禹成为古代圣王的正宗。此时尚没有提及尧舜；而夏殷周三代的道统观便于兹成立。

人们久而相信夏王朝存在，或是基于彩陶文化的广泛分布。也可以说，半坡村初期彩陶文化里见到的人面鱼身偏枯之神的信仰，即行于此一文化圈，这样的记忆其后也流传了下来。禹的传说并非作为王朝存在，而是作为治水神、大地的创造者而根深蒂固。由此可以想见，以禹为始祖的王朝同样存在，再加上随后的殷和周，遂形成夏殷周三代的道统观。此一道统历史观的自觉，是以殷周革命为契机。夏王朝不单是人为构想出来，而是本已作为禹的神话而存在的传说，遵从道统性的要求历史化的结果。神话的历史化，还需要某种现实要求做契机才行。

禹是水土的平定者，也是华夏（中国）的建设者——这种观念，在春秋时期已很普遍。秦哀公（前536—前501年在位）时期的青铜器秦公簋上即有：

秦公曰：丕显朕皇祖受天命，鼏宅（领有）禹迹。十又二公，在帝之社。

这是把秦地看作禹治水结果的传承。从其铭文来看，此器或以公元前505年，吴趁楚内乱侵入其都郢，秦国给予救援并恢复楚都这件事为背景而造。所谓“虩事蛮夏”，乃是讲秦的威势已经扩及这南方国家的一句夸耀的话。

齐国的叔夷镈比秦公簋略早，约在齐灵公二年（公元前580年）左右。这位叔夷是从宋国迁移至齐，成为有力卿士的名族。在其铭文中回顾远祖道：

虩虩成唐（汤），有严在帝所。敷受天命，删伐夏嗣（夏王朝），败厥灵师（军队）。伊小臣（伊尹）惟辅，咸有九州，处禹之堵。

叔夷的祖先出于汤之子孙——宋室。他回顾汤进行的夏殷革命而视为史实，讲到殄灭夏而领有九州，保有禹的遗迹。就是说，所谓九州曾是禹所统治，这便是夏王朝。

“禹迹”一词，在上述秦公殷中亦可见到。而更早的是，在春秋时期宋襄公（前650—前637年在位）成就一时霸业，为歌颂此事创作的《诗·商颂》诗篇里也可以看到。这便是《殷武》中述及殷武丁功业的句子：“天命多辟（诸侯） 设都于禹之绩（迹） 岁事来辟”。武丁的都城即所谓殷墟，而此诗歌咏的则是取宋景山松柏造成寝庙，故而指的是当时的宋都——河南商丘。如此，则禹

迹不限于一地，九州全部都是禹迹。《商颂·长发》中也有：

濬哲维商 长发其祥 洪水芒芒 禹敷下土方

《左传》襄公四年“虞人之箴”有云：

芒芒禹迹 画为九州 经启九道 民有寝庙 兽有茂草 各有攸处 德用不扰

这首本来是战国时期的歌，但是禹迹九州的说法，至少在叔夷镈时代即春秋中期，就已经广为流传，山东之齐亦属于禹迹的范围。

禹的神话就这样广泛地在天下传开。把禹看作古代圣王、夏王朝始祖的过程中，对古老的洪水神禹的信仰，在特定的祭祀者之间，以近似古传的形式口头流传下来。上面说过，禹的初形正如早期彩陶土器纹样所见，是人面鱼身无足的偏枯之神，亦称为鱼妇。偏枯一词，或许指的是鱼的形状。但后来偏枯一词却解作禹治水劳苦，身体枯槁的样子。《庄子·盗跖》篇有“舜不孝，禹偏枯”，《列子·杨朱》篇有“大禹不以一身自利，一体偏枯”。在《庄子》之学中还存在着古老祭司者的传统，偏枯一词也经由他们流传下来。但是禹传说的这种变化，或是来自于墨子一派。把禹作为思想性的祖神，也是墨家一派。《庄子·天下》篇述及诸子学说的起源；其中说，墨家乃出自禹之道：

墨子称道曰：昔者禹之湮洪水，决江河而通四夷九州也。名山三百，支川三千，小者无数。禹亲自操橐耜（畚箕和犁）而九（鸠）杂天下之川。腓无胈（肉），胫无毛，沐甚雨，栉疾风，置万国。禹大圣也，而形（身）劳天下也如此。使后世之墨者，多以裘褐（毛衣）为衣，以跂蹻（麻与草制品）为服，日夜不休，以自苦为极（至极之道）。曰：不能如此，非禹之道也，不足谓墨。

墨者的勤俭力行，即是祖述禹所为。劳身以为天下，便是禹之道。此外，五侯之徒有一批叫作南方墨者，诵《墨经》。《墨经》是一种逻辑学，所谓“以坚白同异之辩相訾”，亦称别墨。墨者组织有领导人叫巨子，其徒绝对遵守巨子命令，奉此不避生死。此即“将使后世之墨者，必自苦以腓无胈、胫无毛相进而已矣”，《庄子》评价道：“墨子真天下之好也。将求之不得也，虽枯槁不舍也。才士也夫!”“枯槁”一词与《盗跖》篇中“禹偏枯”一词相同。《孟子·尽心上》亦说：“墨子兼爱。摩顶放踵，利天下为之。”想必墨者的力行主义，一定使当时的人们吃惊了吧。《孟子》所说的“摩顶放踵”，令人想起“人面而鱼身无足”的偏枯之神形象。启母石的故事，在原本墨家的《随巢子》佚文中可见，无疑他们乃是禹传说的传承者。

墨书起于宋。墨翟是宋人，他的事迹中亦多涉及宋。他曾游于鲁，受到史角之教，即是学到了巫史之学。但墨者的起源，显然是奉禹之道；对于洪水神禹的信仰，原本就属于彩陶土器文化圈内。墨子一派当中，秦墨到最后依然强劲有力，因为此地存留

着古老的传统。墨家的踪迹遍布天下，墨家弟子的出身广及列国，乃因他们以有组织的集团活动，具有特殊的连带关系。墨家——包括巨子本人，都服从严格的集团秩序。秦墨的巨子腹䵍，他的儿子杀了人，尽管惠王宽大处理，他依然不管不顾，杀了儿子。这种严格的自我戒律行为，毋宁说是感受到宗教意味。墨家或许是奉禹之道而具宗教性的结社。

设若禹的神话，曾经在彩陶文化圈中以某种形式传承，并由此形成了如此具有宗教性的集团，那么赋予宗教性的契机又是什么？在古代中国，很多巫祝集团各据圣地为中心积极活动；但拥有如此强烈的宗教性，并进行强力组织性活动的，尚别无他例。这一派特有的被称为“别墨”的逻辑学，在先秦的学术史中亦独树一帜，不过并未表现出自身的发展。恐怕这种形式逻辑学，尚非中国之所固有，而是与战国时期的世界观、元素观念、天文学等等一起，从西方传播而来。

墨家的主要思想在于兼爱说。这彻底的和平主义者，在另一方面，却是巨大机械化武器的制作者，也是武装集团。他们的土木筑城技术堪称卓越，貌似也已经具有西方金字形神塔（ziggurat）的知识。《山海经》里颇多提及西北地区神殿形式的古帝王之台，《墨子·尚同中》亦述及“古者上帝鬼神之建设国都”。把这样的知识传到具行会形式的古代制作者集团时，或许便形成了墨家集团。

在《墨子》诸篇中可见，他们的活动范围非常广泛。这个集团把禹作为思想祖神，通过这样广泛的活动推广了禹的传说，最终发展成禹迹九州说。《书·禹贡》的成立，或亦与墨家有关联。

现在的《禹贡》有从孔氏壁中所出古文系统，以及汉初伏生所传今文系统；一般认为，《史记·夏本纪》依据了前者，《汉书·地理志》则依据了后者。但是原典的写成是在战国后期，此前则由墨家形成了口传的传说。

《墨子》引用过《禹誓》(《兼爱下》《明鬼下》)《禹之总德》(《非命下》）这些与禹有关的文献。《禹誓》类似于现在的《书》中《大禹谟》《甘誓》的文体。《大禹谟》是后来的补作即所谓伪古文，作者取《墨子》的内容再加以点缀。根据《书序》，《甘誓》是禹的儿子启讨伐有扈氏时对军队的誓词。不过《庄子·人间世》篇和《吕氏春秋·先己》篇中，讨伐有扈氏的是禹，或者本来该叫《禹誓》。此文亦包含五行三正之类战国时期的用语，或许本文也在墨子学派中流传过。现在《书》中的《甘誓》篇内容如下：

> 大战于甘，乃召六卿。王曰：嗟！六事（六卿）之人，予誓告汝。有扈氏威侮五行，怠弃三正（政治三原则）。天用剿绝（断绝）其命。今予惟恭行天之罚。左不攻于左，汝不恭命。右不攻于右，汝不恭命。御非其马之正（政），汝不恭命。用命赏于祖（祖庙），不用命戮（刑杀）于社。予则孥戮（灭族）汝。

《墨子·明鬼下》中的《禹誓》，和此文颇有不同。如果《墨子》所传是其原型的话，那现在的《书》或许就是从墨子学派所传改编而成的。《墨子》中的《禹誓》如下：

> 大战于甘。王乃命左右六人，下听誓于中军。曰：有扈氏威侮五行，怠弃三正。天用剿绝其命。有曰：日中，今予与有扈氏争一日之命。且尔卿大夫庶人，予非尔田野葆士（宝玉）之欲也。予共行天之罚也。左不共于左，右不共于右，若不共命。御非尔马之政，若不共命。是以赏于祖，而僇于社。

《墨子》在这句的后面加上了“赏于祖者何也？言分命之均也。僇于社者何也？言听狱之事也”的解释，可证《夏书》既已出现天鬼之事。还说到“尚（上）者夏书，其次商周之书”，可知当时已经存在《书》的原型。然较之《甘誓》之文，或许与现在的《书》颇多不同。

四 神话与经典

若禹的故事是由墨子学派流传下来，则《书·禹贡》的成立，或者也与此学派有关。《节葬下》记尧舜禹的俭葬，论其葬法说：“昔者尧北教乎八狄，道死，葬蛩山之阴。衣衾三领（三重），榖木之棺，葛以缄之”，“舜西教乎七戎，道死，葬南己（南巴）之市。衣衾三领，榖木之棺，葛以缄之”。至于禹，则“禹东教乎九夷，道死，葬会稽之山。衣衾三领，桐棺三寸，葛以缄之”。禹葬会稽，当因其为治水到此地会诸侯，虑及有功的关系。这便成了禹域九州说的背景。

关于禹的治水，《墨子·兼爱中》里的叙述最为详细。此或是《禹贡》讲到治水部分的原型。以下是《兼爱中》中子墨子

之言：

> 古者禹治天下，西为西河、渔窦（渭渎），以泄渠孙皇（水名）之水。北为防原泒（泒，水名），注后之邸（泽名）、嘑池（沱）之窦（川），洒为底柱（山名），凿为龙门（山名），以利燕、代（地名）、胡貉（族名）与西河之民。东方（做）漏之（大）陆，防孟诸之泽，洒为九浍（九州），以楗东土之水，以利冀州（山西、河北）之民。南为江汉淮汝（水名），东流之注五湖之处，以利荆楚干越（南方国名）与南夷之民。

下面述及周文王统治西土，其文与现在的《书》中所谓伪古文《泰誓》很接近；另述及武王的部分，也与同为伪古文的《泰誓》《武成》很接近。这些乃是伪古文的作者取《墨子》之文而作，《墨子》所传则近乎原型。以此观之，现在的《书·禹贡》当以墨子学派的此类资料而作成。墨家所传禹治水的故事，在《吕氏春秋·爱类》篇中表述为墨家言，在《淮南子·本经训》中亦全部继承下来。

儒家也有禹治水的故事。《孟子·滕文公上》中所传与《墨子》相近。不过，其中加入了益的故事，想来或与《尧典》有关：

> 当尧之时，天下犹未平。洪水横流，泛滥于天下，草木畅茂，禽兽繁殖。五谷不登，禽兽逼人。兽蹄鸟迹之道，交于中国。尧独忧之，举舜而敷治焉。舜使益掌火，益烈山泽而焚之，禽兽逃匿。禹疏九河，瀹济漯（水名）而注诸海。决汝、

> 汉，排淮泗而注之江。然后中国可得而食也。当是时也，禹八年于外，三过其门而不入。

跟《墨子》相比，文势颇为不同，加上了一些辩论家的夸张。

先秦诸子中，把《诗》《书》作为经书引用的，只有儒墨两家。其引用的《书》，与现在的《书》不合者很多，想来作为经典的《书》仍在形成的过程中。故而，禹的故事在儒墨两家中各有传承，此后则作为经书得以完善。《尧典》和《皋陶谟》等含有益的故事的，当基于儒家所传，记载从各地风土到物产贡物的《禹贡》，则或基于墨家所传。两者的不同，除益的故事之外，亦在于对三苗的处理。儒家把三苗的平治作为舜的功劳，墨家则归于禹。舜是殷的始祖，禹是夏的始祖。《墨子·非攻下》里，子墨子讲到禹平定三苗的事情：

> 昔者三苗大乱，天命殛之。日妖宵出，雨血三朝，龙生于庙，犬哭乎市，夏冰，地坼及泉，五谷变化，民乃大振。高阳（舜）乃命玄宫（帝宫），禹亲把天之瑞令，以征有苗，四电诱祇。有神人面鸟身，奉瑾（玉）以侍，搤矢有苗之祥。苗师（军队）大乱，后乃遂几。禹既已克有三苗。

禹如此征讨的结果，三苗亦服其威，“神民不违，天下乃静。则此禹之所以征有苗也”。“搤矢有苗”便是在《山海经》和汉代神话图像中常见的“射者”形象。征讨有苗“神民不违”的故事，儒家或在《书·吕刑》篇中有所记述。《吕刑》篇中有伯夷典刑的

故事，说的是苗人暴虐，上帝怒而命重黎隔绝天地，由此断绝了神人的联系，并命姜姓祖神伯夷用五刑来处置，这是姜姓国的传说。《墨子》所传禹伐三苗的故事，仍具有丰富的神话色彩，符合相信鬼神和天鬼的墨者传承。《书·禹贡》中只说“三危既定，三苗丕叙（治理）”，则儒家把三苗之事完全归功于舜。由此来看，《禹贡》还是继承了墨家所传。通过这样的神话传承形式，或许能解释现在《书》里的虞夏书诸篇的成立问题。

中国的神话在视为经典的《书》中大多埋没不彰，这一点我在《中国的神话》中已经提及。神话的成立方式，神话的发展方向，都是显示民族的存在形态或说历史志向的重要问题。在日本和希腊的神话中，其志向极其显著；但是中国神话的特征则不够明确，特别是神话传承的形态问题基本上未被阐明。将神话问题作为文学史的第一章，神话和经典的问题便绝对无可回避。

关于禹的神话，从其成立到固定于《禹贡》等经书的形态的过程，这个问题在此已经大致阐明。禹在最古老的土器文化——彩陶文化的前期纹样中就已出现，为人面鱼身而无足的神祇，被称为鱼妇。“鱼妇”这一神名，或与禹这个名称有发音上的关联。喜欢把神名读成一音的殷人，把鱼妇的读音一音化，读成了禹。另外禹的字形，因在殷人的知识当中已有羌族洪水神共工和后土，以及南人苗族的洪水神伏羲－女娲，他们皆为龙型神，故把二龙组合而成禹字。在西周前期的金文里有𩐳鼎，𩐳字的字形是在庙中殴打禹形的神。可能在跟水有关的咒仪当中，有殴打龙型神的仪礼。

彩陶土器文化是所谓夏系的文化，禹则是夏系的洪水神。启母石的信仰亦基于此族古老的求子高禖仪礼，都是古老的神话。鲧和禹的交替，好比颛顼作为死而复生的神，这种古老特征不仅见于洪水神，也见于农业神，类似苗族的伏羲－女娲作为农业神变化了七十次的故事。彩陶文化分布广泛，禹的神话早就传播到各地。此后兴起了诸子之学，墨家将其奉为思想的祖神。对以工作者的行会集团为母胎的墨家来说，禹作为水土平定者在特征上颇为亲近。墨家被评价为身体力行乃至“摩顶放踵”，这和禹原本人面鱼身无足的图像，未必毫无关联。

禹的神话，在中国神话的传承当中，几乎是唯一可以追迹始终的故事。伴随这一信仰，也举行各种祝祭和仪礼，《山海经》里亦多有记述，或是与山岳信仰结合起来。比如在《中山经》里，即提到青要山是天帝的密都，也是禹父（鲧）化身之地，但此山乃由山神武罗掌管。他的相貌为人面豹纹，小腰白齿，叫声如鸣玉，食北流水中的鸟就能生很多孩子。这依然说的是与生子仪礼之间的关联。

从神话时代到战国后期，经历了茫茫三千年的岁月。其间禹的神话产生了各种信仰和祭仪，思想上也和儒墨之学结合起来，作为古圣王的传说物语展开，最终形成了《书·禹贡》。《禹贡》篇乃是此神话的最终完结点。该篇形式上颇似古代经济地理书，在《书》中亦相当特殊：

> 禹敷土，随山刊木，奠高山大川。
>
> 冀州既载，壶口（山名）治梁及岐。既修太原，至于岳

阳。覃怀（地名）厎绩（治理），至于衡、漳（水名）。厥土惟白壤（白质土），厥赋（赋税）惟上上错。厥田惟中中，恒、卫（水名）既从，大陆（泽名）既作。岛夷（东北民族）皮服，夹右碣石（山名）入于河。

以下用同样的方式，述及兖、青、徐、扬、荆、豫、梁、雍这八州，列举水土的治理以及土质、赋贡、物产之类，继之从岍、岐（山名）到各地的山系，以及弱水、黑水以下河流，特别将九州依其距王畿远近，分为甸服、侯服、绥服、要服、荒服等五服，最后以"东渐于海，西被于流沙，朔南暨，声教讫于四海。禹锡玄圭（黑色玉器），告厥成功"结尾。本篇在《书》中也是屈指可数的长篇，没有比这更具事务性而不令人感动的文章了。从这篇文字，几乎无法追溯精彩的禹神话之漫长的发展。神话就是这样在经典中埋没，死后变成了化石。这乃是中国神话普遍的命运。关于其他的神话，我已经在《中国的神话》中做过概述。

关于《禹贡》篇，杜克义质疑其是否有资格称为诗性作品。在我们看来，这个问题全然意外；但在欧洲人眼里，也许还有某些方面让他们作如是观。杜克义说："《禹贡》作品中强烈的旋律性，早就已经被很多人注意到。沙畹（Chavannes）认为，禹传说的部分（这当然根据他自己的假设）可以看作诗。但是，我根据高本汉（Karlgren）重建的音型，从实际发音的观点进行审视。我的结论是，《禹贡》的旋律乃是整体形成一个统一体，并不能分解成一个个构成要素。也就是说，《禹贡》不是古文书的记

录——至少本来——是和告谕一样演出、朗诵的。虽然并没有流传到后代，但它或许是在周代跟《大武》的舞蹈一起成为最庞大的歌舞，同时也是和禹的名字有关的舞蹈歌曲——《大夏》的朗诵文本的。”（前引书，50页）

演出《禹贡》篇，与传说中的古乐章《大夏》之曲一起朗诵，这种惊人的假想，我们未免觉得奇特。而杜克义好像回答此一疑问，这样说：“整部作品非但不能叫作传说物语，甚至能否叫作记述也颇为可疑。大体说，只能叫作列举、或者记载。这是‘民俗的’（前文学的，民间传承文学的）类型，是所谓目录文学。自荷马叙事诗以来我们知道，目录文学的列举手法，其使命是通过单调而无限的长度，给听者带来伟大感和威压感。因为荷马叙事诗所采用的目录文学性列举方式，对叙事诗而言，乃是体裁上弘扬伟大感之势在必要的条件。而《禹贡》通过无限列举人名、地名、事物的种类，不仅讲述了统治领土的丰饶——借助单调节奏的力量——亦使人感到禹的伟大。从而这部作品势必要被当作诗之创造的开端与起步性产物，且不说整体的散文性，并不包含任何学术特征，也全然没有地理学或历史学的文献价值。这是特殊的、前文学的类型，以独立形式确立了文学中的地位，这也是因为周代中国社会独特的‘早熟性’。”这段颇多跳跃的论述，让我们颇感摸不到头脑。究竟何以产生了这样的作品？“在传承性传说中，一定会有战斗略地、使国家丰饶的禹英雄传说物语。”“周代的战争已经旨在取得纳贡源和税源——所以需要禹作为创立完善规范的纳贡体制的王。”禹传说的变形，“周代的翻案、改作，自然会完全遵从父权制官僚贵族阶级的利益进行，这一点很重要”（前

引书，52—53页）。这就是杜克义想道出的真正目的。杜克义认为，禹作为夏王朝的建设者这个传说的发展，乃根据周代的意识形态，改造成了“纳贡制度—征税组织的创始者”。

我已经阐明，从禹的神话到《禹贡》为止漫长的发展中，以地理记述为中心的古代文献，乃是洪水神禹作为水土平定者的发展。我也表明，其建立经历了儒墨两派，最终传到秦汉。毋宁说，其建立是在天下世界观当中，有着预想实现统一王朝的政治意图。从这一点来看，或可说与《礼记·王制》以及《周礼》的官制记述，有同样的志向。这根本算不上旨在周代纳贡和征税的规范。目录性的列举形式，表明其实本来就是祭祀文学；在《庄子》的文章和《楚辞》的歌谣中，还保留了其显著的特征。

经典和文学的问题，不应从这样的观点来讨论。作为经典的《书》，其文学性应该在神话变形为经书的过程中考量，其间还留有为数众多的问题。但在这里，我们只能满足于拜读杜克义的禹贡论。对我来说，关于神话与中国的宗教、思想、文学有着怎样的关联，只想以《中国的神话》一书中详细论述过的禹神话为主题，追溯其展开的过程，对古代神话如何经典化、同时失去其神话性的过程，进行一以贯之的思考。这样的考察，对于《书》中的许多其他神话，亦可以分别尝试。这里提出的禹之经书化过程，表现出其与日本神话的文献化过程之形态何其不同。中国的神话世界，绝对不把自身表现为文学。有时会作为思想展开，但基本上是意在把这样的传承作为政治性、道德性的规范来解释，神话并不处于观想一般人性的立场。《书》是以这样的目的为基础诞生的，所以从一开始就有脱离神话的意图。中国民族无法摒除的政

治性，在如此辽远的古典时代即已经出现。希腊哲学家曾把人类规定为政治人；广而言之，中国人才是政治人。文学和政治的结合，乃在于神话的经典化；这一事实既已有明确的阐明，而在诗篇上又表现得尤为鲜明。中国文学的特征，是具有向政治社会发展的姿态；在这个方面，可以说与日本文学的存在形态正相反对。

第三章

表达与表现

一　飞天之物

祭祀仪式的起源，或许与神话一样古老。从西安半坡的墓葬，推测那里有埋葬死者的仪式，其他很多地方也有这样的遗迹。我们知道，这些人祭祀人面鱼身的神像，也祭奠死者的灵魂，但两者的关系尚不明确。不过，营建殷安阳期陵墓的时候，祖灵的权威正可以与神话所象征的自然神并驾，甚至可能超过后者。与日本五王的古坟、埃及的金字塔一样，其宏大的规模显示了古代王权的高峰期。

我们知道，在安阳的陵墓有许多断首葬。身首分离的遗体，每十个葬在一个坑，排成数十列。这在甲骨文中即为"伐羌"，或将羌人斩首，或是把羌人作为异族牺牲。这样使用大量异族牺牲，一定是因为在祖祭中也要侍奉异族神祇。在安阳侯家庄 1001 号大墓的木椁中，残存有与伏羲 - 女娲图相似的 S 字状蛇体交缠图。还有，刚才提到的竅的字形可以看出，彼时已有在庙宇殴打禹的咒诵仪式。祖灵把异族作为牺牲，乃是要服从异族的神。

灵魂住在天上。鸟是它的使者，有时也是灵魂本身。甲骨文中有几片提及鸣鸟的内容，或者表示了某些前兆。武丁时期之

所谓“之日夕有鸣鸟”，想来是指《隋书·经籍志》的《鸟鸣书》《鸟情占》等所说的鸟占之类。在诗篇中也有鸟占的表现；古代有鸟形灵的观念，认为异常的鸟鸣是在传达神意。殷武丁在《书》中为高宗，《商书》有《高宗肜日》一篇，《史记·殷本纪》亦引。肜日是祖祭的名字，包括在所谓殷朝五祀的祖祭体系中。《高宗肜日》说：

> 高宗肜日，越有雊雉。祖己（人名）曰：惟先王，格正厥事。乃训于王曰：惟天监下民，典厥义。降年，有永有不永。非天夭（年轻而死）民，民中绝命。民有不若德（恶德），不听罪。天既孚命，正厥德。乃曰：其如台。呜呼！王司敬民，罔非天胤，典祀无丰于昵。

根据《殷本纪》和《尚书大传》，此是武丁在祭祀成汤的时候，有一只雉鸡飞来落到鼎耳上鸣叫，武丁问祖己时祖己回答的内容。“惟先王”以下原文是“惟先格王正厥事”，但先王的灵魂显现欲纠正其事，这样意思更加通顺，所以进行了修改。这里所说降年的长短，与《周书·无逸》中写到高宗在位五十九年、祖甲三十三年，之后诸王都只顾享乐，在位皆十年以下、不过三四年，所言相同。把天与民相对来讲，正是周代的事情，故而这句话应是后来做了修改；不过先王的灵魂变成雉鸡出现，祖祭时落在乐器鼎耳上鸣叫，倒恰好显示了古时祭祀仪式的气氛。以这样的故事作为背景，便可以理解殷代祭器之青铜器繁缛的器形以及纹样的意义。此《高宗肜日》篇，满可以替代《死者之书》——

《死者之书》乃是古埃及祭祀仪式中多达七百种的咒语集。兹引一篇：

飞天之物，飞天之物
人们啊，国王在你们那边起飞
他已不在地上，而在天空
你的神啊，国王的卡（精灵）伴你左右
他像鹫鹫飞驰天空
像老鹰亲吻上天，像蝗虫朝天跳跃[①]

此咒语用神圣文字写成。其中“飞天之物”用展翅的鸟和站立的鸟来表现。作为鸟形灵落在祭场鼎耳的祖灵，或许赐下的也是这种咒语。

在祭祖之日，鸟形灵落在鼎耳上鸣叫。《高宗肜日》的这个故事，告诉我们殷代青铜器具有的祭祀仪式意义。青铜器不仅是祭器，也是为了召唤并留住祖灵。为此，殷代青铜器概有祖甲、父己这种灵之庙号。不仅王室，构成王朝的所有氏族都会通用此一庙号。这意味着以王室为首，构成王朝的各氏族用同样的祭祀仪式统一结合起来。其结合的表象，便表现为氏族的标记。就其标记而言，则始于表示王族的子和 ，包括表示墓葬等祭祀仪礼的亚字形系统，以及其他房屋、武器舟车、器具和鸟兽等几十系列，

① 加藤一朗：象形文字入门，中公新书，102 页。——作者

显然组成同一个体系。其中包括数种鸟形物，应该是表示基于灵鸟观念的功能。甲骨文中，还有氏族以鸟、鸣等字命名。氏族全都具有这样的图像标记，或是具备其职能得以参与王朝秩序的一种职能记号。

有人把此鸟形物，解说成鸟图腾。然图像标记体系亦涉及家居和武器，无法将整个体系都解释成图腾。从起源上看，类似以鸟标示官位的郯子国之事（《左传·昭公十七年》），或者《山海经》常见的鸟首人身神，或许便传达了古老的信仰；而从图像体系来说，其所表现的或是各氏族侍奉王室之从属关系的职能标记。氏族通过侍奉的职能参与王朝秩序。这些氏族供奉有各自的神祇，有似于古埃及的多数地方神。从属关系便是构筑于这样的传承之上。

王朝的统治形态，反映着所谓上天的秩序。帝王在四方设置方神，方神以鸟作为使者，把神意传达到其统治的地域。这便是四方风神。同时，王室也在四方设置祭祀官，来进行统治。甲骨文中尚留有西史召、北御史卫等名字。但四方风神的信仰随着殷朝的灭亡而消失，其传承之后被经典化，成为《尧典》中四方分治的故事。这一点在《中国的神话》里，作为《尧典》构成所包含的神话问题之一，已经提出过。

殷周的古铜器上，有众多鸟形图像，被称为凤文，这些文饰一般环绕器具分布。鸟既是神的使者，也是祖灵。凤文作为器具的主要文饰，呈现华美的样式，乃在西周的昭王和穆王时期。当时有神都辟雍，名为莽京亦即庙宇，在此举行盛大的祭祀仪式。

辟雍四周应有大池，池中央筑有高台。祭祀时，周王乘红旗之舟，猎捕大鸟和水池中的鱼献给神祇。同时，还举行射仪和飨宴，也会赏赐给参加仪礼的各氏族弓箭和鱼。虽说甲骨文中就有献鱼于圣所的记载，但它正式成为辟雍的仪礼，是在周的昭、穆时期。莽京的辟雍，后来从丰西移到了镐京，即现在的西安。所以诗篇中述及镐京辟雍，乃在昭、穆以后，西周晚期的事情。《诗·大雅·文王有声》，便是镐京辟雍祭祀时的乐歌：

文王有声（名）　遹骏有声　遹求厥宁　遹观厥成（功）　文王烝哉　第一章

文王受命　有此武功　既伐于崇（国名）　作邑于丰（地名）　文王烝哉　第二章

丰水东注　维禹之绩（遗迹）　四方攸同　皇王维辟　皇王烝哉　第五章

镐京辟雍　自西自东　自南自北　无思不服　皇王烝哉　第六章

丰水东注，这里有从前禹治水的遗迹。出土人面鱼身彩陶土器的半坡，就在此地稍东的地方。引丰水的水建成辟雍，进行文武祭祀。辟雍应该就是后来之所谓灵台。在《诗·大雅》有“灵台”之诗，后因《孟子·梁惠王上》引用而颇著名：

经始（设计）灵台　经之营之　庶民攻之　不日成之　第一章

经始勿亟　庶民子来　王在灵囿（放养的猎场）麀鹿（小鹿）攸伏　第二章

麀鹿濯濯（肥美有光泽）白鸟翯翯（色白貌）王在灵沼　於牣鱼跃　第三章

灵台是庶民劳役所做。那里有放养的鹿和白鸟，这些鸟兽被视为神灵的表象。最后一章歌云：

於论（列）鼓钟　於乐辟雍　鼍鼓（以爬虫皮做鼓）逢逢（鼓声）矇瞍（盲人乐史）奏公（祭事）　第五章

可知当时祭祀的情形。此时即把鼍鼓排列，随着鼓声逢逢，瞽史献上祝词。

瞽亦是乐官。《周颂·有瞽》有“有瞽有瞽　在周之庭（庙庭）”，悬鼓鸣磬（三角形石制乐器），与太鼓及箫、管合奏。下半有“喤喤厥声　肃雝和鸣　先祖是听　我客戾止　永观厥成”，在乐音之中，让客亦即客神身临祭场。客神便是异族神，这里指的是被周灭掉的殷之祖神。

这个客神化为鹭鸶这种鸟的形象出现。鸟形灵实际上是鸟形的神。《周颂·振鹭》是一章八句的短颂，而歌咏了客神前往进见的样子：

振鹭于飞　于彼西雝　我客戾止　亦有斯容　在彼无恶　在此无斁　庶几夙夜（早晚之祭祀）以永终誉

振是鸟群飞的样子。客神出现在辟雍的西边，跳白鹭之舞。它悠扬的舞蹈仿佛超越了国家兴亡，忘记了所有怨恨。但是被征服的异族神，本来是粗暴的神。必须进行镇魂的仪礼。

有客有客　亦白其马　有萋有且　敦琢（丰厚）其旅（贡物）

有客宿宿　有客信信　言授之絷　以絷其马

薄言追之　左右绥之　既有淫威　降福孔夷

这是《周颂·有客》之诗。客神骑白马入场，携带着萋且纯洁的美饰贡物。客神在这里要进行降服的仪礼。镇魂要系住马，追赶之，抚慰之。客神终于缓和了神意，对周王室给予祝福。殷的牺牲尚白，白马亦用于殷之神事。通过这样降服的模拟仪礼，异族神遂与新王朝合作。殷祭祀多用异族牺牲，想必也有这种客神进见的仪礼。

客神进见的仪礼，在春秋时期的鲁，也以不同的形式继承了下来。此处虽无白马客神，然仍是骑马进见的人献上白鹭之舞。或许周庙的仪礼，亦引进到鲁的庙祭。《鲁颂·有駜》诗云：

有駜（健壮的马）有駜　駜彼乘黄（马的毛色）　夙夜在公　在公明明（勤勉）　振振鹭　鹭于下　鼓咽咽（鼓声）　醉言舞　于胥乐兮　第一章

这首诗像《有客》一样，骑马身临祭场的神，侍于夙夜祭祀，随着敲打的鼓声，大醉而献上白鹭的群舞。这里失去了周颂那样古仪的严肃，是主客一起愉快宴乐的场景。

这种类似周颂辟雍仪礼的祭祀形态，或从殷时起就已经实行。祭祀仪式逐渐完善，但基本可视为从殷代继承下来。西周中期昭、穆时期，静氏和遹氏参加了辟雍的仪礼，并随从渔射。静氏和遹氏之器保留至今，上面的铭文有明显的殷代特征，两者均应是殷系的名门氏族。周初时乘赤旗舟浮于辟雍大池，依渔之礼制作麦彝的麦氏，也是殷系的贵族。周颂这些诗篇里所见仪礼的侍奉者，或许都是殷之余民。但在鲁颂中，同样的这些仪礼已经带有很强的宴乐性。祭祀歌谣转化而来的《周南·关雎》，就等于变成了宴乐歌。

祭祀祖灵的圣所，或许位于古来的山川之间。这乃是鸟儿定时飞来嬉戏的水边之地。《大雅·凫鹥》即是在这样的地方迎接并祭祀祖灵，带有古时形式的痕迹：

> 凫鹥（野鸭与鸥）在泾（水名） 公尸（神灵替代物）来燕来宁 尔酒既清 尔肴既馨 公尸燕饮 福禄来成 第一章

这是五章叠诵的诗歌，每章首句都点出凫鹥，比如“凫鹥在沙”“凫鹥在渚”。这里是迎接“公尸”，亦即祭祀中“神灵的替代物”，但是凫鹥则是鸟形灵，也是表现祖灵来临。泾水是从西北方向注入渭水的河流，其流域的豳，便是周进入镐京以前的据点。在其故地，或还留下古代的祭祀仪式。人们把按季节飞来的

鸟，看成按时回来的祖灵。这后来即变成了放在辟雍大池的鸟。

岛宫曲水池，水鸟浮几几；为有恋人意，不忍潜水底。《万叶》二·一七〇[①]

岛宫的上池里，养活着的水鸟啊！君王虽不在，也莫要飞散了。　二·一七二[②]

饲养鸟埘雁，离巢若可飞，真弓冈在此，请即速来归。　二·一八二[③]

鸟鸣佐太冈，朝日照冈上，此刻鸟鸣声，夜来倍凄怆。　二·一九二[④]

这几首皆来自日并皇子[⑤]殡葬时，人麻吕[⑥]的长歌[⑦]后所附的《舍人等恸伤作歌二十三首》。“天皇（天智天皇）大殡之时”《大后御歌一首》里的长歌（二·一五三），乃向在淡海湖上破浪前进的船呼喊“远桨莫狠打，近桨莫狠扳；莫惊鸟飞去，夫君平日所心欢”[⑧]。这里的“鸟”被解为“我怀念的丈夫所爱的鸟”；但是解作“夫君”的灵魂本身，对歌的风格才比较合适。

---

① 《万叶集精选》，钱稻孙译，中国友谊出版公司，1992 年，59 页。

② 《万叶集精选》，钱稻孙译，前引书，60 页。

③ 《万叶集》，杨烈译，湖南人民出版社，1984 年，46—47 页。

④ 《万叶集》，杨烈译，前引书，48 页。

⑤ 即草壁皇子（662—689），天武天皇第一皇子。681 年为皇太子，因病弱早死。《万叶集》中有柿本人麻吕等人所作挽歌二十三首。——编者

⑥ 即柿本人麻吕，著名歌人。生卒年不详，或认为死于 710 年前后。为《万叶集》之代表性歌人，确立了万叶的长歌形式。——编者

⑦ 与短歌（五、七、五、七、七）相对，由五、七、……五、七、七句式构成的长篇和歌，为《万叶集》确立。附在长歌后的短歌称反歌，可起补充长歌的作用。——编者

⑧ 《万叶集精选》，钱稻孙译，前引书，53 页。

在这些挽歌里出现的鸟，显然与鸟形灵的观念有关，这与祭祀的歌中出现的鸟本是同样的东西。所以祭事时，鸟的叫声被认为体现了神圣感，理解为灵之显现。《万叶集》中屡次出现前往吉野的行幸，可认为与祭事有关，由人麻吕（一・三六）、赤人[①]（六・九二三）、旅人[②]（三・三一五）以及金村[③]（六・九二〇）的长歌，皆为山川的颂歌便可看出。这有似于《藤原宫御井歌》（一・五二），是在急湍的河内求得祭祀用水，有着祭神的目的。因此，其中"河水清清"尤其成为赞歌的中心。究其意旨，赤人的歌之反歌二首提及鸟叫声，亦无法单纯视为自然之讽咏：

> 三吉野中望，象山树木高，树梢群鸟集，几许鸟声骚。 六・九二四[④]
>
> 黑夜夜深矣，河原楸木生，清清河原上，千鸟数来鸣。 六・九二五[⑤]

歌咏夜里鸟的叫声，或因取水的神事在夜里举行。其长歌则以观念性的歌法，有云"春来花盛开，秋至雾蒙蒙，青山益益多，河水永无穷"[⑥]，要之仅仅是山川的仪礼性赞歌。将这两首反歌与

---

① 即山部赤人，著名歌人。生卒年不详，推断死于 736 年后。继承了柿本人麻吕的宫廷仪礼歌传统，被认为是与人麻吕齐名的万叶诗人。——编者

② 即大伴旅人（665—731），左将军、征隼人持节大将军，后为大纳言。通中国文化，倾向老庄思想。亦是《万叶集》重要歌人。——编者

③ 即笠金村，生卒年不详，为万叶时期的宫廷歌人。——编者

④ 《万叶集》，杨烈译，前引书，205 页。

⑤ 《万叶集》，杨烈译，前引书，205 页。

⑥ 《万叶集》，杨烈译，前引书，204—205 页。

长歌分开，便无法视为观照静寂自然的歌。这些神事，毋宁说是超越现实感的一种象征性表现。比如，《诗·大雅·卷阿》亦在歌咏山川的神事：

> 有卷者阿 飘风（旋风）自南 岂弟（和蔼）君子（宫人们） 来游来歌 以矢其音（歌） 第一章
>
> 凤凰于飞 翙翙其羽 亦集爰止 蔼蔼（众多貌）王多吉士（供神事的人） 维君子使 媚于天子 第七章
>
> 凤凰于飞 翙翙其羽 亦傅于天 蔼蔼王多吉人 维君子命 媚于庶人 第八章
>
> 凤凰鸣矣 于彼高冈 梧桐生矣 于彼朝阳（山之东） 菶菶萋萋（茂盛貌） 雝雝喈喈（交鸣貌） 第九章
>
> 君子之车 既庶且多 君子之马 既闲且驰 矢诗不多 维以遂歌 第十章

全诗由十章构成。首章讲宫人们在旋风的山隈为奏歌而集合起来。其出游的目的不知，但据二章“伴奂（舒畅）尔游矣 优游（舒展）尔休矣 岂弟君子 俾尔弥尔性（生命） 似先公酋矣”，可知是称赞生命亦即振魂的仪礼。招魂续魄乃是所有神事的基本观念。以下三章之“俾尔弥尔性 百神尔主矣”、四章之“俾尔弥尔性 纯嘏（大幸运）尔常矣”，皆为祝颂之辞。在山川间嬉游，亦是祭式之一，五章“有孝有德”述及行为的目的，乃为在山河中寻找祖灵。在七章之后的余下三章，歌咏凤凰于梧桐上起舞嬉游的样子。这样的山川嬉游，让人联想到前往吉野和纪国

的行幸。凤凰腾飞，尾巴随翙翙的羽音飘扬。在山之向阳处，梧桐生长茂盛。侍奉神事的多吉士和多吉人谦恭勤勉，很多君子也聚集在一起。于是唱起指定的赞歌，“来游来歌　以矢其音”便是此意。赤人的吉野歌（六·九二三）或者亦是这样的赞歌。

本诗歌咏在朝阳的梧桐上飞舞的凤凰，这种吉利的鸟尤为明确了其神事性的意义。“矢诗不多　维以遂歌”一句，指此诗非是作为常礼歌咏的诵咏歌，而是重新增加的诗作。然则这样在山水间寻找神灵，进行振魂仪式，或是从古代流传下的活动。举行宫庙仪礼以前，应该有如此与自然神性直接相关的祭事。

二　水与草

前往吉野的行幸，是为神事寻找清澈的河内之水。大致这乃是神事的规定。一切都应该依照神意进行。在神乐歌之采物里，有题为《杓》的两首歌：

> （本）大原的，清冷的水哟，鸟鸣破晓，用勺子汲水歌舞玩乐吧，用勺子汲水歌舞玩乐吧。
>
> （末）我家门前井里的清水哟，远离村庄，人们都不来取水，水变臭了啊，水变臭了啊。

这都是圣水的赞歌。

《诗·大雅·泂酌》亦歌咏圣水的神事：

洞酌彼行潦（流出的水） 挹彼注兹 可以餴饎（神馔） 岂弟君子 民之父母 第一章

洞酌彼行潦 挹彼注兹 可以濯罍（酒壶） 岂弟君子 民之攸归 第二章

此为三章叠咏。“行潦”应是从山里倾泻下来的水。汲取之后移到容器中，是为了蒸熟神馔，抑或是为了洗净盛神酒的罍。这都必须使用特定的遥远山涧的水。恭谨地进行这仪式的族长，正是民之父母敬仰的人。在祭祀仪式中勤勉的氏族首长受到人们的景仰，这明显是氏族共同体的社会。《卷阿》诗里的祭祀，也有这样的共同体氛围，但是周公、召公所领《诗》周南、召南之地，还留有古老的祭式。召南的《采蘩》《采蘋》皆歌咏在山涧拔水草，这水草是用于祭事当中：

于以采蘩 于沼于沚（汀渚） 于以用之 公侯之事

于以采蘩 于涧之中 于以用之 公侯之宫（庙）

被（头饰）之僮僮（舒展） 夙夜（朝夕）在公（宫庙） 被之祁祁（宽松而垂貌） 薄言还归

是为《采蘩》三章。侍奉于祖庙，是妇人们的任务。因之要在山川之畔采集白蒿，供奉在庙所。祭祀时，妇人要戴头饰。她们如平安朝的妇人一样垂下长发，表示对神的敬意。结束彻夜的祭事之后，妇人们静静地退席。这已非山川的祭式，但神事上使用的还是山涧的草。平时的祭仪，亦有家里的幺女作为斋女侍奉的习俗。

于以采蘋（酢浆草藻） 南涧之滨　于以采藻　于彼行潦
于以盛之　维筐及筥　于以湘之　维锜（有足釜）及釜
于以奠之　宗室牖下　谁其尸之　有齐季女

是为《采蘋》三章。其歌咏与《采蘩》同样形式，所以都是祖祭时的歌。采集水中的蘋藻并煮熟，供奉给祖灵。宗庙是本家，所以氏族成员都会参加祭祀。侍奉的季女斋戒以行祭事。族中年轻的女子被当作斋女，乃因祖祭依照氏族秩序进行。有身份的妇人们长发飘飘，退席而出。季女既然是斋女，则需断食净心予以侍奉。

不过在这种古老的氏族社会，身份的分化也在发展。即便是氏族制，也未见得保持纯粹的血缘关系。本支间亦会产生贵贱关系，氏族生活内部职能的分化、拟制地加入秩序中的情形多有存在。族长变成领主，具有氏族贵族的特征。身份上的隔绝难以超越，人们宁可当作与生俱来的东西接受。召南里还有题为《小星》的二章诗，这是自古以来就被莫名曲解的诗：

嘒（微弱）彼小星　三五在东　肃肃宵征　夙夜在公　寔命不同

嘒彼小星　维参与昴（皆星名） 肃肃宵征　抱衾（睡衣）与裯（被子） 寔命不犹

关于周南、召南的诗，以前有文王和周公的德化自古就及于此地的说法。本诗亦是说后妃没有嫉妒心，不阻止身份卑贱的女

人抱着衾裯进到宫中，且懂得自己身份的高低全是命运。这歌颇像西鹤作品里出现的妓女；“夙夜在公”是已经讲过的祭祀的意思，“公”是指宫庙，妓女在那里出入是不可能的。祭事彻夜进行，有身份的妇人们在堂上侍奉，普通的妇人则带着各自的用具来参加。共同体的形态虽然保持，阶层的分化亦相当明显。《召南·羔羊》便是歌咏如此祭事中的贵族：

羔羊之皮　素丝五紽（流苏）　退食自公　委蛇委蛇
羔羊之革　素丝五緎（流苏）　委蛇委蛇　自公退食
羔羊之缝　素丝五总（流苏）　委蛇委蛇　退食自公

带着素丝流苏参加神事的贵族们，在酒席之后慢慢退席。这便是所谓的立歌，但是跟日本的下面诗句相比：

起来吧，鸳鸯的鸭子，水越增加，人的恩德也越增加。《皇太神宫年中行事·鸟名子舞歌》

没有这样即兴的轻松感。“委蛇委蛇”的缓慢又稍微无聊的节奏，颇似《采蘩》诗中妇人们以“被之僮僮　薄言还归”来退席。

召南之诗，多似《采蘩》《采蘋》《羔羊》《小星》之类歌咏祭事的诗。这样的诗虽然在贵族社会诗大雅、小雅里为数很多，但国风里几乎没有类似的诗。召南地方在今天洛阳的南边，汉水水域附近，因之也有《江有汜》这样以江水水流为题材的诗篇。周南与此地相邻，《汉广》中有汉水和江水的名字，但周南中便没有

显示如此古老祭式的作品。可能周室一族的周公家系早已作为有力贵族参加王政，如召公一族一样，其采邑未保持从前的氏族传统。并非那里原本就没有祭事诗，而是自古留下的祭式歌，未能保持原本的形式。其证据可见诸周南的首篇——亦是《诗》的卷头篇《关雎》的结构。

诗篇被认为都是弦歌。孔子教弟子们学《诗》的时候视之为乐歌；《史记·孔子世家》中亦有“三百五篇，孔子皆弦歌之”的说法。《论语·阳货》篇中，有孔子前往弟子子游为宰的武城时，听见“弦歌之声”莞然而喜的故事。《论语》中所见诗句，用不同于对话的形式来表达，大概那些诗句是被朗诵的。儒家之所谓礼乐乃是实修，《诗》是作为乐曲演奏的。在仪礼时用的诗篇，多有优秀的乐曲；对于《关雎》的终曲，孔子也叹赏其“洋洋乎盈耳哉”（《论语·泰伯》）。或许《关雎》作为乐诗而被编曲，并非本来的诗篇。此诗早已众所周知，然而因此反倒会误解《诗》整体的意思，所以在这里还是简单做些结构分析。

1 关关（叫声）雎鸠　在河之洲　窈窕淑女　君子好逑
2 参差荇菜　左右流之　窈窕淑女　寤寐求之
3 求之不得　寤寐思服　悠哉悠哉　辗转反侧（睡觉翻身）
4 参差荇菜　左右采之　窈窕淑女　琴瑟友之
5 参差荇菜　左右芼之　窈窕淑女　钟鼓乐之

《毛传》《郑笺》等古注为五章，朱子是以2—3、4—5合并

共三章。但是两者都没有对此分章的形式给出充分的解释。这首诗的 2、4 和 5 为同样的形式，本来应是独立的一篇。1 的窈窕二句是与 2、4、5 的后两句对应而起之；3 承 2 末句的词，亦即所谓蝉联型，所以可以认为 3 是后来附加的一章。1 乃为引导 2、4、5，故也应取自其他独立的诗。这样推测的理由在于，这首诗有某种痕迹，仿佛本来是两篇独立的祭事诗，再改编成宴饮的乐歌。

雎鸠一般日译成“みさご”。《万叶集》里歌咏到“みさご”的都是相闻歌，是一种生活在河中沙洲的鸟。

雎鸠宿海边，生长名乘藻，告我以君名，亲人知道好。　三·三六二[①]

雎鸠居渚上，船自渚中开，后会虽能定，中心恋意催。　十二·三二〇三[②]

前者与接续的“或本歌”略有不同，后者则在卷十一·二八三一有稍异的歌。不过，两者都述及了渚上的雎鸠。但雎鸠是鹰科猛禽，生活在海边和湖岸的岩壁捕鱼，性格暴烈，绝对不让其他鸟侵犯自己的领域。这种鸟用在宴饮的乐歌，无论如何也嫌不合适。

朱子加注说，此鸟像凫鹥（野鸭之类），现在也生活在江淮，别称王雎。且关关是雄雌互相鸣叫；从这种有礼貌的鸟，联想到情深意切的男女。“みさご”也被称为“かくがく”，或是“かく

---

① 《万叶集》，杨烈译，前引书，87 页。
② 《万叶集》，杨烈译，前引书，557 页。

が之鸟”。日文的“かくがく”即类似于“关关”。目加田诚氏认为，诗篇中的鱼意味着女性，所以用求鱼的雎鸠，比喻用鹈的眼鹰的眼追求女性的男人（《诗经研究》一，1974年）。总之起首二句，一直以来即解释作男女情意的表达。

鸟的表达在祭事诗暗示祖灵，通过上述几首诗篇应已一目了然。接下的两句“窈窕淑女　君子好逑”也恐非原诗。朱子把窈窕解为幽闲贞静、得配君子的妇人。据汉扬雄的《方言》（二），窈窕是该地域的方言，相当于《召南·采蘩》中的“有齐季女”。如果雎鸠是鸟形灵、淑女是季女，此诗便是由原来的祭事诗，改编成与宴饮相符的情歌。2、4、5咏唱采水草的部分，明显和《采蘩》《采蘋》一样是祭事诗的形态，就是证明。

荇菜是被称为“あさざ”的水草，《和名抄》藻类有“荇（阿佐佐），丛生水中，叶圆在茎端，长短随水深浅者也”，类似于莼菜。采集此水藻，即与《采蘩》《采蘋》一样，在水边采集以供神馔。要以此诗作为宴饮歌，则述及用琴瑟钟鼓和淑女同乐，这原本也是为了使神快乐的举动。在宴饮诗中，琴瑟钟鼓亦是和嘉宾一起在祖灵前享受的乐器；如此向妇人表达思慕的诗篇，在西周期的贵族社会诗里是看不到的。“辗转反侧”一词，其“辗转”指的是男女之事，是很无拘泥的表达方式。

这首诗篇的改作，或是在诗篇作为贵族社会祭事中仪礼诗的功能削弱之后，作为娱乐的歌而进行，以充私宴上助兴的手段。这和日本的《催马乐》很像，后者亦是舍弃了原本的神事特征，作为宴饮歌发展起来。催马乐中的《我门》便有某种相似的性质：

在我家门附近，在我家门附近，露水淋湿上裳的袖子，露水淋湿下裳的袖子。摘朝菜，摘夕菜，摘朝菜的姑娘。

摘朝菜，摘夕菜，你想知我名吗。我是在御园生的，我是在御园生的。

你是在御园生的，在御园生的，菖蒲郡长官的心爱的女儿，小女儿。

御园生的摘朝菜摘夕菜，应该是在大宫侍奉的采女应该做的事。长官心爱的女儿便是侍奉此事。用“菜”和“名”做“想知我名”的求婚歌，与左右采集荇菜、寤寐追求窈窕女性的情形正是别无二致。日本用的是双关，诗篇则用形式的对应转移了主题。不过，想必两者都是从仪礼歌转化而来。

诗篇里几乎再没有这种催马乐风格的作品，也少有由本来的祭事诗改编的诗。换言之，《关雎》一诗，如果从古代歌谣的立场来看，乃是《诗》中最新颖的特出作品。形式上取参差三章的叠咏体，再添加上 1 和 3。1 乃从表现鸟的祭事诗转变而来，3 则以接尾的方法添加进来。内容上，《我门》那样戏弄的成分虽不明显，但歌咏思慕淑女辗转反侧的男性形象，从原歌那种祭事诗中毕竟无法想象。此诗置于《诗》的卷头，旧说是歌咏周文王与大姒的爱情，从诗的形式来说，乃是最新改编而成的游宴诗。

孔子赞叹过《关雎》乱的部分亦即终章的乐调之美，对该诗句评价道：“乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》），以此诗得人情性之正。因之这首诗被视为称赞君子淑女的情感；然古诗说之一《韩诗说》中，却说成因周康王迷恋其妃的爱情，刺其朝寝的

诗。文王说和康王说，与在日本的催马乐中寻求历史物语和护教论解释一样，自始就不合情理。将《关雎》和日本催马乐的《我门》视为同种性质的歌谣，由此一立场出发，才能够找到诗篇解释的正确方法。

古人在祭祀仪式中，最重象征。因为要表现神灵世界，除象征之外别无他法。本章试图探讨以鸟为象征的诗之发展，从神话时代的四方风神、鸟首诸神出发，而展开有关鸟形灵的观念。集聚于圣所的鸟，在特定季节到访的鸟，或会被视为祖灵的象征。因之，说“凫鹥在泾”，便是祭事诗的表达；说“凤凰于飞”，则变成了祝颂诗。如此，将诗的主题在其表达方式之象征性上展示的手法，就叫作兴。在《诗》学上，作为民谣的风，作为贵族社会诗歌样式的小雅和大雅，以及作为庙歌的颂，即风雅颂三部分，加上赋比兴三种修辞手法，合称诗之六义。赋是直叙，比是比喻，但所谓兴并没有充分的规定。但是从以鸟为象征的这些诗篇中可以看出，兴是古代导入诗主题的表达方式之一。因之鸟的兴不仅见于祭事诗，在祝颂和宴会诗的表达中也经常出现。

交交桑扈（斑鸠）　有莺（美丽）其羽　君子乐胥　受天之祜　《小雅·桑扈》第一章

鸳鸯在梁　戢其左翼　君子万年　宜其遐福　《小雅·鸳鸯》第二章

这些是祝颂诗的表达方式。亦有《小雅·伐木》是在祭事后

唱的教训诗，详细描述了鸟的状态：

伐木丁丁　鸟鸣嘤嘤　出自幽谷　迁于乔木（高木）
嘤其鸣矣　求其友声　相彼鸟矣　犹求友声
矧伊人矣　不求友生　神之听之　终和且平　第一章

如《凫鹥》这样，若只是祭事时暗示神灵，只有第一和第二句就行，接着继续唱到“公尸来燕来宁”。但是本诗乃是对聚集于祭事的族人讲述长老的教训，遂使用连鸟都在危急的时刻呼叫朋友这一教训的比喻，非常有说服力。这当已不是兴的表达，而是接近于比喻。兴的表达不需要说明。象征是要将被象征的东西和主题融合在一起。兴作为古代的表达方式，有其独特的地方。赤人的“三吉野”“黑夜夜”等歌，整首歌都是兴的表达，与主题融合在一起来表达世界。

兴的表达方法不限于鸟，鸟兽草木、自然形态以及所有有生命的东西皆可使用，在修辞上都有一定的形式。这里没有篇幅完整详论，但即在本章的范围内，亦可以大略把握兴的表达由本身展开的形式。其中最退化的形式，便是《小雅·伐木》中鸟鸣的兴；而将表达方法变成其他意义的例子即是《关雎》。同时，《关雎》乃作为春秋时代贵族社会的仪礼诗和乐歌，处于最重要的地位。在《论语》中，亦记录了孔子对《关雎》诗与乐的评论；不过从歌谣性质说，它不过是脱离古时祭式诗的游艺作品。古时《诗》的世界此时已经灭亡了。

三　祭礼与歌垣

神话伴随着祭式，又通过祭式而共同化。它本是属于整个共同体；但是共同体内部产生了身份的阶层化，祭祀权就被一些特定的人独占，而渐渐失去了往日的共同性。比如，以前以高禖进行求子仪礼的鲁閟宫，是后来鲁僖公（前 659—前 627 年在位）为纪念淮夷大捷的功业而建造成的新寝庙。由此遂成歌咏鲁建国的庙歌《閟宫》。于是，原本共同体的祭祀渐渐变成王室和贵族的祭祀，唯有以山川为舞台的开放祭祀，还传承着古老的祭式。概言之，这些祭式原本就处于共同体的闭锁性之外，恐怕是在地域社会当中得以维持的祭礼。氏族闭锁性内部进行的祭祖可以叫祭事，而这种开放的祭祀可以相对称之为祭礼。

周南是现今洛阳南边的地域，是周公一族的所领土地。此地的诗篇里很少有纯粹民谣性的，而只有《汉广》三章作为水神祭祀的歌谣，还保留着古老祭礼的风格。它是祭祀汉水女神的诗：

南有乔木　不可休思　汉有游女　不可求思
汉之广矣　不可泳思　江之永矣　不可方思
翘翘（高高伸展）错薪（小枝）　言刈其楚（树梢）　之子于归　言秣其马
汉之广矣　不可泳思　江之永矣　不可方思
翘翘错薪　言刈其蒌（细枝）　之子于归　言秣其驹
汉之广矣　不可泳思　江之永矣　不可方思

此汉水的流域，本来是拥有屈家岭文化的南人即苗族的原住地，这点我已经在《中国的神话》里详细讲过。由此及于湖北的广阔天地，引人产生此后被称为“南方”的异乡感。这产生伏羲和女娲洪水故事的地方，自应传承下古来的祭礼。现在，水土得到稳定的治理，人们祭祀奉为神祇的女神，祈求年年丰饶。大家认为，这神祇会定时降临于圣域的乔木。“南有乔木　不可休思”，指的是不许人接触的神木。湖北之地，现在仍有被视为黄金树的巨木。

与开头这两句对应的“汉有游女　不可求思”，定然指的这个女神。关于汉水女神，古诗说《韩诗说》里所传，有郑交甫曾经邂逅女神，并蒙授珠。交甫走几步后回头看，女神的身影已经不见，怀里的珠也消失了。神与人的交往不被准许。“汉之广矣　不可泳思　江之永矣　不可方思”，这句叠歌表达了对女神难以抑制的思慕。

水神祭祀中的女神，会为与男神的神婚而显现。成就神婚，亦能确保丰饶。因此第二章以下，歌咏为神婚而送女神。车上附有错薪，乃是神婚时的赠品，从前是进山的仪礼，向山神供奉之用。在日本，神事的采物会用细竹，在神乐歌之采物中也有歌咏：

（本）手中的细竹是在哪里长的，这就是在高天原的丰冈姬的皇宫长的。非常尊贵的细竹呀。

（末）从很久以前的天皇统治以来，把细竹作为手草拿着，跳歌舞下来（或说）。

在诗篇里神事和结婚时，多歌咏所用的楚薪，《汉广》的神事亦取神婚的形式，故用“之子于归”这一祝婚的固定句子。但是就祭祀而言，让女神他嫁自非出于本意，所以在江汉水流中无所追寻，诗中则是使用叠歌来强调。

对女神的思慕，有时也以更积极的追寻来表现，这样的诗有《秦风·蒹葭》。秦国位于陕西渭水流域，或许那里也保留着相似于《汉广》形式的女神祭祀。此祭礼于秋天收获结束后的秋冬之间举行。

> 蒹葭苍苍　白露为霜　所谓伊人　在水一方　溯洄从之　道阻且长　溯游从之　宛在水中央　第一章

诗为三章叠咏。在水边茂盛的蒹葭降霜的时候，举办了祭礼。三章皆歌咏对女神的追寻，以及难以寻得的喟叹。这位女神或亦为神婚而出现，她逃开人们的追寻，乘船赶往男神身边。“所谓伊人”一语，在《小雅·白驹》亦歌咏道：

> 皎皎（清爽美丽貌）白驹　食我场藿　絷之维之　以永今夕　所谓伊人　于焉嘉客　第二章

则伊人是骑白驹莅临祭场的客神。这里或意指以人的形象出现。

《蒹葭》是水神祭祀歌，这一点至今尚未被人所知。葛兰言（Marcel Granet）就这首诗提出一个命题，叫“在河岸和河中寻找

恋人”[1]的主题。他并指出，可以参考南诏素兴统治时代（1041—1044年）的风俗，即在其东都的宫殿，由宫女服侍去浴场的路上，男女进行斗花游戏（《中国古代的节庆与歌谣》，内田氏译，410页）。但是实际上，葛兰言在其书第二编第五章《竞赛》里，就山川节庆提出“为什么要进行歌舞的竞赛？为什么要在性爱仪礼中进行婚约？”[2]的问题，并留意到祈雨仪式时要进行龙舟比赛，以及结婚时也进行歌咏比赛之类。同样，《蒹葭》一诗也当理解为祭礼中追寻神祇的主题。恋爱竞争不如说正从这样的祭礼形式中产生。在日本祭礼中的竞赛形式极其普遍，且古来具有作为信仰仪式的占卜意义。竞舟活动见于《万叶集》，人麻吕的吉野歌也有歌咏：

> 八服罔非吾王土，域中郡国难胜数，芳野独钟山水秀，圣心龙在曲流浒，不绝飞花秋津原，高大建兹离宫柱，雍雍游从庙廊臣，朝泛方舟暮竞棹，川流不息长如此，仰之弥高山万古，石濑珠溅河上宫，不厌仰瞻万千度。　一·三六[3]

契冲的《代匠记》引北周宗懔《荆楚岁时记》之“南方竞渡，治其舟使轻利，谓之飞凫”，说“是为五月五日之戏也。且非五日亦常为也”，则本是祭礼时的仪式，且当为水上启行的仪礼。刘澄之《鄱阳记》（《太平御览》卷六十六引）和《隋书·地理志》

① 《中国古代的节庆与歌谣》，葛兰言著，赵丙祥、张宏明译，广西师范大学出版社，2005年，120页。——编者
② 《中国古代的节庆与歌谣》，葛兰言著，赵丙祥、张宏明译，前引书，169页。——编者
③ 《万叶集精选》，钱稻孙译，前引书，24页。

中，也描述五月五日的竞渡之戏，淮南亦在端午举行（《太平广记》卷二百七十八）。但这习俗在东南亚多为祈雨仪礼，古时则作为农耕仪礼之一而进行。关于此习俗，详见守屋美都雄氏《荆楚岁时记》的译注。但以文献言之，《诗》里所见才是最早，《汉广》和《蒹葭》皆可谓将此原初形态流传下来。之后《楚辞·九歌》里的《湘君》和《湘夫人》，则采用男女二神相遇的戏曲性结构。上述日本的吉野歌也说到“石濑珠溅河上宫，不厌仰瞻万千度”，如此则为神事性的赞歌；其反歌亦有“看不厌的吉野河边，芳苔滋润，永远常存，愿得重来入觐”[①]（一·三七）。续之还有一首长歌，反歌为“敬奉神灵事，山川各不同，只今河曲内，船出到河中”[②]（一·三九），则船出是要捕敬奉神灵的鱼。竞舟和船出，皆要视为神事。唯有吉野歌既然亦是天皇赞歌，可能更类似于辟雍的祭祀。

《蒹葭》一诗应该是收获祭之后，《汉广》从其叠歌观之，也是春夏祭，或者是楚薪新生的初夏季节祭。但这样的祭礼只是广义的民族仪式的一部分，在民众生活中尚有许多仪式习俗，与其生活方式及习惯相伴而行。特别是以正月仪式为首的传统节日[③]，进行的是超越地域性的最普遍仪式。这些仪式的起源，应该在相当久远的时代，因为自然的节奏规定了生产，形成了生活秩序的基础。

① 《万叶集精选》，钱稻孙译，前引书，25 页。
② 《万叶集》，杨烈译，前引书，12 页。
③ 原文为“节供”，原指季节之交的节日为禳除不祥向神供奉的食物。后转义为传统节日，即季节之交的民间传统节日。——编者

水神祭祀多在五月的端午节时进行，而三月的传统节日则是在水滨进行祓禊。以后这变成曲水之宴的雅游，古时则是名为招魂续魄有振魂意味的传统节日。其最古老的形式，见于《郑风·溱洧》。这传统节日是在溱洧二水合流的河边进行。

溱与洧　方涣涣兮　士与女　方秉蕑（佩兰）兮

女曰"观乎"　士曰"既且"　"且往观乎　洧之外　洵訏且乐"

维士与女　伊其相谑　赠之以勺药　第一章

溱与洧　浏其清矣　士与女　殷（盛大貌）其盈兮

女曰"观乎"　士曰"既且"　"且往观乎　洧之外　洵訏且乐"

维士与女　伊其将谑　赠之以勺药　第二章

水流涣涣而满，既浏且深，自然生命也朝气蓬勃。此时这里正是上巳日，男女会手持香草聚到河边。女子说，去看看吧。男子说，已经去过了。女生劝道：还是再去看看吧，很热闹的。于是拿着蕑与勺药出门了。赠送这样的香草是为了祓除不祥，是一种振魂行为。《郑风·褰裳》也应该是歌垣歌吧：

子惠思我　褰裳涉溱　子不我思　岂无他人　狂童之狂也且　第一章

子惠思我　褰裳涉洧　子不我思　岂无他士　狂童之狂也且　第二章

这是诱引的诗。歌垣里颇多戏弄成分较大的作品。日本《皇极纪》里三轮山之猿歌咏的歌，应是在歌垣的拒绝之歌（歌谣编号据岩波书店《日本古典文学大系》本）[①]：

> 对面山上男人的软手才可以握我的手，谁的皴裂了的手握我的手呢。《纪》一〇八

拿香草是为了修禊和振魂，但是在日本把它作为头饰赠送。传为倭建[②]的绝咏，也是年长者给在歌垣聚集的年轻人的歌：

> 性命保全的人们，蒲席几重的平群山上的大叶白梼的叶子，拿来插在那人的头上吧。《记》三一[③]

大伴家持[④]在北方的越中卧床不起，情绪低落，把此悲伤表现在长歌中。其后所附两首：

> 春则知已深，花其盛于今；安得手有力，折取头上簪。《万叶》十七·三九六五[⑤]
>
> 黄莺弄枝头，春花不长留；何日得与君，手折簪首

① 见《日本书纪》卷二十六。故事说有人于三轮山见到有猿昼睡，合眼歌之云云。——编者

② 即倭建命，又名日本武尊，景行天皇之子，日本古代传说中的重要英雄。——编者

③ 《古事记》，周作人译，中国对外翻译出版公司，2001年，93—94页。

④ 大伴家持（718—785），日本著名歌人，被认为编撰了《万叶集》的大部分内容。——编者

⑤ 《万叶集精选》，钱稻孙译，前引书，237页。

游。《万叶》十七·三九六六[1]

赠给同族的池主。歌中所言，皆是用于振魂的头饰。

振魂也用果实，歌垣时有把果实朝看中的对象抛过去的投果习俗。《卫风·木瓜》和《召南·摽有梅》皆为此类：

投我以木瓜　报之以琼琚（玉名）　匪报也　永以为好也

《木瓜》是三章叠咏。另外两章只是以木桃和琼瑶、木李和琼玖这样，换了韵脚而已。歌垣的人群中，女性可以大胆地对思慕的人，用这样的形式表达感情。玉石也是灵魂，果实和玉石的交换意味着爱情的约定。在日本是把此果实作为头饰，例子有很多，如：

枝枝红叶茂，树树亦多秋，唯有妻梨树，折来插满头。《万叶》十·二一八八[2]

把果实投向思慕的对象，也有得不到回报的时候。这就变成了戏弄的对象。《召南·摽有梅》亦是歌咏投果的习俗，但是戏弄的成分比较强：

① 《万叶集精选》，钱稻孙译，前引书，237页。
② 《万叶集》，杨烈译，前引书，426页。

摽有梅　其实七兮　求我庶士　迨其吉（日）兮
摽有梅　其实三兮　求我庶士　迨其今兮
摽有梅　顷筐塈之　求我庶士　迨其谓之

梅子抛出去七个了，也没有人回应。继续抛剩余的三个，告诉大家就是现在了不要错过，也还是没有回应。最后连筐子也抛了，倒是说点什么啊！——就类似这样的气氛吧。打招呼的是女性，还蛮坚强的呢。

海滨的夏草相并的卧着，不要踏着蛎壳，请你避开了来吧。《记》八七[①]

日本的这首也是诱引的歌。“请你避开了来吧”一句，真是大胆的呼唤。但是这样的大胆，唯有在开放的歌垣才有的吧。

在经典的世界，比如《郑风·溱洧》里出现的上巳歌垣，又是怎样？《周礼·春官》“女巫”说：“女巫掌岁时祓除、衅浴。旱暵则舞雩。”后汉郑玄注云：“岁时祓除，如今三月上巳水上之类。衅浴谓以香熏草药沐浴。”上巳的节日也应该类似于祈雨仪礼。这个叫作舞雩；《论语·先进》有著名的一条。曾子的父亲曾点，被孔子问及志向，他停下弹琴的手，站起来回答说：

莫春者，春服既成。冠者五六人，童子六七人，浴乎沂

① 《古事记》，周作人译，前引书，152 页。

（川名），风乎舞雩（地名），咏而归。

孔子闻之感叹，赞赏道："吾与点也。"曾点在《论语》中只有这一条出现，恐怕是孔子晚年门生——曾子，在学统上得了很高的地位之后，写了这个故事。

在鲁之沂水畔，也有上巳的习俗，人们在那里祓禊。可能也举行歌垣，但鲁的国风在现在的《诗》里没有收录，亦无法确认。所谓歌垣，乃是男女聚集；但这里只有冠者五六人、童子六七人，都是年轻的男子。带着他们漫步，在祈雨的舞雩吹风，哼着歌回家。这故事反映了当时士君子对民众传统节日的态度。根据《周礼》，舞雩要女巫进行；则民俗和仪礼的分化，在这个时代已经出现。《周礼》的规定，相当于日本的《延喜式》之类。《论语》里出现的舞雩，以后又转化为宫廷仪礼，变成云翘之舞这样的舞乐。根据《汉旧仪》，此祭八月进行，有舞者七十二人，其中冠者五六（三十人）、童子六七（四十二人）。晋张协的《洛禊赋》歌咏的是洛水修禊，说到有童冠八九（七十二人）。这都是把《论语》中冠者五六人、童子六七人相乘的人数。宫廷舞乐便以这样的形式产生出来。在甲骨文里已经见到舞雩，乃是行巫之所。王朝仪礼或从此刻开始，已与民众分离。民俗的仪礼化，乃与古代社会的阶层化相互伴生。

除上巳和端午，我也想提一下七夕和重阳。两种风俗，在《诗》里皆无发现。织女在《诗·小雅·大东》有"跂（倾斜）彼织女　终日七襄　虽则七襄　不成报章（反复织绩）"，则叹此

星虽有织姬之名，徒然每天改变七个方向，连织布都不能够。此诗也有牵牛一词，说“睆彼牵牛　不以服箱”。此星美丽又闪烁，虽叫牵牛，却不拉车。《大东》一诗乃歌咏与亡殷同姓的小国——谭，被周直接统治，当成了榨取的对象。其对织女和牵牛的悲叹，是把现实的苦恼投射在星象上，并无美丽夜空中星星的故事。隔着天河彼此相望的七夕故事，到后汉的《古诗十九首》才首次出现。星宿的名字早就从西方传入，但该星宿的许多美好故事毕竟与中国格格不入。在日本，则早就有《万叶集》里美丽的歌：

> 桨击银河水，闻声恋意浓，牛郎同织女，今夕喜相逢。　十·二〇二九[①]
>
> 荡漾秋风起，飘飘见白云，浑如来织女，天上舞衣裙。　十·二〇四一[②]
>
> 银河河雾起，绕动似天云，织女云衣舞，飘飘袖与裙。　十·二〇六三[③]

不喜中国诗歌题材的万叶人，也在这里乐于美丽的空想。

至于重阳，《荆楚岁时记》提及“九月九日，四民并籍野饮宴”，写到了当时北人带茱萸食蓬饵，喝菊花酒祈寿。论其起源，有说后汉桓景游学时，他的老师费长房告诉他说，九日你的故乡

① 《万叶集》，杨烈译，前引书，405 页。
② 《万叶集》，杨烈译，前引书，407 页。
③ 《万叶集》，杨烈译，前引书，409 页。

会有大灾，让你的家人带着茱萸囊系在手臂上，登山喝菊花酒吧。这或者便是古来游山的习俗。登高饮酒本来是在旅程中，后来成为思念故乡的做法。《周南·卷耳》即表现其古老的形态：

采采卷耳　不盈顷筐　嗟我怀人　寘彼周行　第一章

陟彼崔嵬（险峻的山）　我马虺隤（疲劳）　我姑酌彼金罍（酒壶）　维以不永怀　第二章

陟彼高冈　我马玄黄（疲劳变色）　我姑酌彼兕觥（酒器）　维以不永伤　第三章

陟彼砠（岩山）矣　我马瘏矣　我仆痡矣　云何吁矣　第四章

卷耳是繁缕类，是日本叫作“ねずみのみみ（鼠耳）”的野草。采集此野草，非因负责看家的妇人无事可做，而是为在旅程中的人振魂之用，精心地采集。在《万叶集》亦有：

一到难波去，见之令我悲，谁将春菜采，乃是守家儿。　八·一四四二[1]

则采菜是守家儿所做。诗篇里也有许多采草歌，《卷耳》里即把采到的草放在路边。周行是当时周都和东方相连接的东西大干线。这诗既属召南，想必是洛阳附近，丈夫可能在首都工作。采草行

[1] 《万叶集》，杨烈译，前引书，293 页。

为有振魂的意味，把它放在丈夫要走的周行路边，便是所谓感染咒术。古人相信，振魂的功能可以延续到路那一头的丈夫身上。

关于第二章以下，也有人说为妇人之诗。但是放马到巍峨多石的山上，饮金罍、兕觥的酒，这不是妇人的行为，而是登高饮酒，是旅程中的人之所为。所以二章以下，讲的是旅程中的丈夫因思乡而登高，饮振魂之酒。登高多用以国见[①]；在日本有许多国见歌和山见歌，使用赞美国家的词语，以安抚地灵。类似的和歌多所流传，如：

> 大和是最胜的地方，重叠围绕着的青的墙垣，围在山里的大和真美丽呀。《记》三〇，《纪》二二[②]

思乡的国见歌包括：

> 可爱呀，从我的家乡方面，升上来的云气！《记》三二[③]
>
> 我站在埴生坂看时，火光熊熊烧着的家屋，那正是妻家的左近吧。《记》七六[④]
>
> 梯呀梯，仓椅山里，白云起了；正想看呢，偏生地，白云起了。《万叶》七・一二八二[⑤]

---

① 国见，日语，意为“观国”。指古时天皇登高观看国家形势，其时所作和歌称“国见歌”。——编者

② 《古事记》，周作人译，前引书，93页。

③ 《古事记》，周作人译，前引书，94页。

④ 《古事记》，周作人译，前引书，145—146页。

⑤ 《万叶集精选》，钱稻孙译，前引书，146页。

如忘我面对，国滋峰前望，峰上有云横，见云思我状。《万叶》十四·三五一五[1]

由此可以了解这一古俗。《卷耳》的登高饮酒，不妨视为望乡的国见歌。定于重阳之日登高饮酒的习俗，或亦由此类古俗起源。

此诗带有的贵族气氛，从金罍、兕觥等祭器用的古铜器名字显然可见。现在说到的金罍、兕觥，皆是殷末周初亦即所谓殷周期所制。铭文中本没有标识器名，也无法确定此诗里提到的就是那些器制；但东周期并无能够比定为兕觥的器种。因之此诗——至少存在于这样的器制可以作为传世之器存在的时期，诗形富于变化，音韵亦相当美妙。

本章提及的诗里，周南的《关雎》《卷耳》、召南的《采蘩》《采蘋》当是在仪礼上大夫、士、诸侯宴会时，作为祭式结束后的合乐而演奏的诗篇。《关雎》一诗最新，类似日本的催马乐，这点我已经提到过。《卷耳》一诗或亦用于这样的酒宴，而本来是以采草和登高饮酒为主题的羁旅振魂歌。

由这些诗篇可以想到，祭事歌、祭礼歌，加上之后的仪礼歌，有丰富的民俗遗习作为背景。产生神话的精神，直接成为民俗的基础。关于这些日常性的东西，我已经在《诗经》（中公新书、中公文库）中，包括与日本的《万叶集》之对比，一并阐述过了。在这里仅就表达和表现问题，尝试做了一些历史性的考察。

---

① 《万叶集》，杨烈译，前引书，618页。

第四章

古代歌谣的展开

一　歌谣原始

古代的人们感到某种神性之物的存在，并受其推动。在这样的行为伊始，就已经有了歌谣的萌生。对神性之物，需要一些咒诵性语言；歌谣便生自这样的咒诵性语言。这一点，可以从“歌谣”两字的结构中看出。

“歌”字的基本形为“可”。“可”字重叠形成“哥”，再加上表示张开嘴巴诉说行为的“欠”字，就是“歌”字。在金文里，“歌”写成“訶”，也作“謌”。“訶”与“呵”属同源字，都以“可”作为基本要素，都是从“可”分化而成的文字。

“可”由“ㅂ”和“丂”构成，“ㅂ”是存放祝词的器皿。中间加上祝词，稍微打开器皿的口，即形如“曰”。“曰”是对神说话的意思，也意味着神托之语。《书》中所说的“王若曰”，原本是王转述神意的意思。在“ㅂ”旁边的“丂”是树枝的象形。“ㅂ”意味祝词，加上树枝的“丂”，即用树枝呵斥，求此祈祷实现，也就是呵责畏迫。“可”有许可、可能和命令的意思，正是由此而来。对神也是需要呵责的。

“可”是对神加以呵责而求其许可的意思，它的文字必须得有

威力。所以或会认为，必得有与之相称的样式，因之加上了抑扬和声调。这就是歌的起源。在日本国语中，“うた（歌）”意味着咆哮。在《雄略记》里，受伤的野猪发出“宇多岐（うたき）”的吼叫，天皇惧之，躲在榛树上避难。“うた”变成动词“うたく”，包含“うなり（呻吟）”和“うめく（哼哼）”的意思。这与“可”转义为“呵”和“謌”的情形一样。咒词、祝词和歌谣都属同一系列，属于异常发声和神性的语言。

“谣”也是祭式中的语言。古代写成“繇”，是在占卜中显示神意的意思。以甲骨的卜兆来判断的词就叫“繇”，因为在那里体现着神意。这个字“言”上面有“肉”，右边有表示丝饰的“系”。“系”乃与孙辈迎接作为神灵代替物的祖神时所佩戴的东西相同。“言”意味着祈祷，再加上“肉”和“系”。供肉占卜，由此显示的神意就叫作“繇”。此后《周易》汇集这些繇辞，赋予其独自的体系，但都是韵文。为了表示神性语言，需要具备这种样式的特征。歌谣是对神祈祷诉说且作为神的语言讲述的特殊神性语言，这也是诗形式的起源。歌谣便是从这一祭式产生。

现在还不明确诗的起源形态是什么样子；但可以想象，应该是像喊号子那种风格的东西。语言也很短促，一般认为或许接近《吴越春秋·勾践阴谋外传》中的二字句弹射之诗。那是讲述很久以前把死者弃在山野，后来收尸埋葬时，为了驱逐禽兽进行弹射的诗：

断竹　续竹　飞土　逐宍（肉）

这歌是否与所传故事相符虽然可疑，但如果伴随剧烈的舞蹈动作，可以认为是这样的歌调。“断竹　续竹　飞土　逐宍”，这里音、韵的重叠很多，或许接近原始的歌谣。日本歌谣被认为最古老的形式是在《景行记》中，可能也是葬歌：

附近的田里的稻茎，在那稻茎上，爬行着的草薢的藤蔓。《记》三四

在小竹的原野中间，腰腿走不动，并不在空中走呀，乃是用脚走。　三五

到了海的方面，腰腿走不动，像大河里的水草一样，在海面漂浮着。　三六

海边的海燕，海边是不能走，是要沿着岩石走的呀。　三七[①]

这些诗原本歌咏的是什么不得而知，但是据以葬礼侍奉王室的土师氏说，似乎当是葬歌。应该都属于定型之前的作品，且是伴随某种动作的唱歌方式。

如果原始歌谣发源于咒词，而且伴随着某种行为或者动作，则把与自然的关系用咒诵性的行为来表示，便能看出古代歌谣原生的基础。当然，那些　原生的东西，不会留存于今天的诗篇中。只是从诗篇的内容和形式来判断，其间有一些发展的痕迹。也许在诗篇当中，只改变韵字的叠咏形式诗，可以认为是其素朴的作品。《周南·芣苢》就是这种形式的诗：

① 《古事记》、周作人译、前引书，94—95 页。

采采芣苢　薄言采之　采采芣苢　薄言有之　第一章
采采芣苢　薄言掇之　采采芣苢　薄言捋之　第二章
采采芣苢　薄言袺之　采采芣苢　薄言襭之　第三章

“采”和“有”、“掇”和“捋”、“袺”和“襭”都是表示“采取”意思的字，分别表示的是手摘、拽取、夹在下摆和衣带中间的这些动作。应该是类似采草的歌：

车前子哟采呀采，快点把它采些来。车前子哟采呀采，快点把它采得来。

车前子哟采呀采，快点把它拾起来。车前子哟采呀采，快点把它采下来。

车前子哟采呀采，快点把它揣起来。车前子哟采呀采，快点把它兜回来。[①]

采草在古代民俗里乃为振魂而进行，这样的例子在《万叶集》里多有所见。不过，采草可能是非常古老的形式。采草这个行为本身就是目的，并没有显示任何振魂的对象。行为的目的就是采草本身，歌咏采草也是行为的一部分。在这种情况下，“芣苢”这种草的名字，或许便要解释为含有此行为的目的。芣苢是指车前草。“芣苢”这个音通古时的“胚胎”，被视为求子的药草。木名亦同，果实则称“宜子”（《诗·芣苢序》“释文”）。还有“薏苢”

① 《诗经译注》，程俊英译注，上海古籍出版社，1985 年，14—15 页。

一词，《吴越春秋·越王无余外传》讲，鲧从有莘氏娶了女嬉，她把薏苢吞了之后生了禹，生的时候是胸膛裂开生出来的。无论如何，这种意义上的采草，都对“芣苢”这种草的名字赋予了咒诵性意义，是相当古老的习俗。

草木等自然的状态，有时可以理解为拟人化的，用古代的观念来说是融合性的。自然所拥有的生命，由于人类占其中的一部分，所以与人类相互重合。在这种融合性的自然观中，咒术便得以成立。这种融合性的自然观，可以说贯穿了全部古代歌谣。因此其后发展起来的歌谣当中，也保留着这种观念。《唐风·椒聊》的末两句用三言结尾，是一首优美的诗，这种表达方式也许就是古代歌谣的形式：

椒聊之实　蕃衍（结实）盈升（单手）　彼其之子　硕大（卓越的身形）无朋

椒聊且　远条且　第一章

椒聊之实　蕃衍盈匊（双手）　彼其之子　硕大且笃

椒聊且　远条且　第二章

椒聊是花椒的一种。它长成的累累果实，指的是成人的样子。

桃树向前峰，桃林树树红，吾人曾耳语，谨记汝心中。《万叶》七·一三五六[①]

① 《万叶集》，杨烈译，前引书，278页。

即像这样把树木比喻成成熟的人的形象和爱情。“硕大无朋”，指的是虽然成年了但还没有对象。因为“彼其之子”是恋爱诗的定型句，所以这首当然也是恋爱诗。但这是平稳的末尾，还是远望的思慕，又或是其他的意思，只看这个句子无法定论。那我们把它和日本的古歌谣一并考虑：

> 御诸山的神圣白梼树，白梼树的树下，神圣不可侵犯呀，白梼原的处女。《记》九二[①]
>
> 八田的一株孤生的菅草，没有子息就将荒废吧？可惜呀菅原！名字虽说是菅原，可惜呀清高的女人。《记》六四[②]

《椒聊》里有些许静寂的寂寞，好似有深意存焉。这和歌咏思慕巫女的白梼原孃女歌有相通之处。另外，如果《椒聊》中可以感受到寂寥的语感，那就和“名字虽说是菅原，可惜呀清高的女人”相通，都含有一些戏弄性的修辞。“御诸山”“八田”这两歌，唱的都是不让男人靠近的女人。她们之成为这些歌谣的对象，想必是在她们和村人们一起，去参加祭礼或歌垣等开放氛围活动的时候。《椒聊》应该也是有这样背景的诗。

唐风是现在山西省汾水流域，曾是彩陶文化发达的古老文化地区。《无衣》《扬之水》等工整美丽的诗比较多。《无衣》是两章，为赠衣的恋爱诗：

---

① 《古事记》，周作人译，前引书，160 页。
② 《古事记》，周作人译，前引书，140—141 页。

岂曰无衣七兮　不如子之衣　安且吉兮
岂曰无衣六兮　不如子之衣　安且燠兮

这首会让人想起日本的这一首：

筑波岭上桑，蚕食吐丝忙，丝制君衣美，借来作我裳。
《万叶》十四·三三五〇[①]

赠衣的诗还有《郑风·缁衣》等，但是它戏弄的成分很多，不及这首诗的淳朴。日本的神乐大前张的《宫人》中有这样的内容：

宫人服装宽松下摆长，易穿着。

《古语拾遗》里也有短歌的形式：

宫人声鼎沸，神心振奋，旅途顺畅。

这是崇神的时候，从宫中把神玺移到矶城的神篱，丰锹入姬命祭祀时的宴会歌。或是赞扬侍奉神事的宫人衣着的歌，古代祭事时会为之歌咏。《无衣》或者也是有某种背景的诗。

《唐风·扬之水》中也有古代的习俗。此篇从来意义不甚分明，但此“扬之水”的表达，或是来自柴流占卜这一古老神事：

① 《万叶集》，杨烈译，前引书，595 页。

扬之水　白石凿凿（光耀貌）素衣朱襮（白色上衣上有红色领饰）从子于沃（地名）

既见君子　云何不乐　第一章

扬之水　白石皓皓　素衣朱绣　从子于鹄（地名）

既见君子　云何其忧　第二章

扬之水　白石粼粼　我闻有命（温柔的话）不敢以告人　第三章

本诗歌咏山河缓缓地流淌，水底石子闪耀着白光，与主人愉快地相逢。原本也是首恋爱诗。有人认为这首诗之“沃”可解释成“曲沃”，歌咏晋桓叔被封曲沃侯的喜悦。这种将诗篇解释为故事，与把《记》《纪》的歌谣附会上物语一样，没有任何根据。上述《无衣》诗的“衣七”“衣六”，也被解释成天子的七命、六命之服，遂为庆祝晋桓叔的儿子武公成为诸侯的诗；而古诗原很容易添加这样的解释。

《扬之水》这诗，也存于王风、郑风，都从“扬之水　不流束薪”开始。王风的诗是感叹防人与家人分别的诗，郑风的诗则是感叹无依无靠两人的孤独的诗。所以其表达方式，是引到别离孤独主题的兴，或是来自于水占的古俗。入山和山游等神事时要割柴薪，给神奉上初柴之后，会把这束柴投进山川的流水中，来进行水占。日本便有水占和水绳。据说，若这束薪无阻经过岩间而流下，愿望就会实现。所以，以“白石凿凿”表示水底闪耀的白石，就意味着水占的成功；而“不流束薪”则是别离孤独之兴。《唐风·扬之水》歌咏的是水占成功后相逢的喜悦。它的起源，应

该是这类神事时的歌垣歌。着白色上衣搭配红领饰的人，应该是身份尊贵的“主公的儿子”，这相逢不能被别人知道。所以末章有“我闻有命　不敢以告人”。之所以不可告人，是因为这是向神发誓的恋爱。

把柴放进水流中占卜的习俗，起于古时对山的祭祀。那时还把山看作共有地，看作人们生活的无限宝库。《万叶集》卷三的歌咏柘枝仙媛故事的三首，也记录了这一古俗：

杵岛割草去，雪珠儿下当头；山高不好走，拉住仙妹手。　三八五

这样的黄昏时，没给摆好过河石；如果淌来桑柘枝，我哪能不去拾？　三八六

没有那古人，安下这石梁；只怕桑柘枝儿，至今还在水里荡。　三八七[①]

“雪珠儿下”在《肥前风土记》佚文里乃是歌垣歌。在《仁德记》里则是作为歌咏速总别王和女鸟王相携逃到仓椅山时的相闻歌[②]：

竖着梯似的仓椅山上，何其险峻呀！可怜的妻不能攀住岩石，只挽住我的手。　六九

① 《万叶集精选》，钱稻孙译，前引书，98页。

② 据《古事记》，仁德天皇让其弟速总别王为媒向庶妹女鸟王求婚。而女鸟王以皇后善妒，与速总别王相婚，且作歌隐劝速总别王除掉天皇。天皇大怒，派兵追杀二人。——编者

> 竖着梯似的仓椅山上，虽是险峻，与吾妻同登，便不觉什么险峻了。 七〇[①]

古代的歌谣失去了其原本发挥功能的地方，并在远离的同时逐渐被故事化，这在中国的古代歌谣也是同样的情形。

在这里提到《芣苢》之后的诗篇，在古代共同体中，原是在被丰富的民俗性事物养育的同时被传唱的歌谣。民众奔放的感情和行动还没有表现出来。缓慢的阶层分化，产生了祝颂和恋爱感情混在一起的诗篇。缺乏叙事要素，叹咏则在融合的状态中进行。存在于共同体中的古代因素尚未消失在新的隶属关系当中，民众也只能在其中苟延残喘。

二 建国诗

至今留存着的韵文当中，包括被认为是周初成康时期（前11世纪后半）的金文令簋和大丰簋等数个器具的铭文，而在中期（前10世纪前半）之后渐渐普遍化。令簋为祀祖的器具，大丰簋则是王室仪礼相关的器具，不过两者都是祭器。在这些祭器上很早就出现韵文的形式，表明祭事乃是伴随着歌谣而进行。当然，周初金文中的押韵，不一定像诗篇那样有章法。当时的祭事里尽管有诗的样式，或许仅仅类似没有分章的周颂。

① 《古事记》，周作人译，前引书，142页。略有改动。

维天之命 於穆不已 於乎不显 文王之德之纯 假以溢我 我其收之 骏惠我文王 曾孙笃之

是为《周颂·维天之命》，一章八句。此诗颂周朝开国之祖文王的圣业，应该是辟雍之诗。诗中有“文王之德之纯”“骏惠我文王”这些四字以上的句子，按着仪节慢慢地演奏。清苗夔《毛诗韵订》认为，命、显、纯以及收、笃各都押韵。和金文的古韵一样，前者是耕、真合韵，后者是幽、之合韵。

“维天之命”说是文王的受命。所谓天命的思想，在康王时期的大盂鼎中已经可见，构成了周王朝统治意识形态。“曾孙”等于日本的“皇孙”，在《诗》中向有把贵族领主叫作曾孙之例。贵族世袭制度已经形成。

周颂诸篇以这样的赞颂为主，而其功业另在大雅诸篇歌咏，应该是用于祭事里。在《大雅·生民》中姜嫄的感生帝传说，《公刘》中豳地的管理，《绵》中古公亶父的岐山管理，《皇矣》中的太伯王季，《大明》中的文武创业，如此等等都用极具叙事诗风格的形式来歌咏。每首诗都是长篇，想来实际演奏过。

《大雅·生民》：

厥初生民 时维姜嫄 生民如何 克禋克祀 以弗无子 履帝武敏（拇）歆 攸介攸止 载震载夙 载生载育 时维后稷 第一章

诞弥厥月 先生如达（出生的羊羔） 不坼不副 无菑无害 以赫厥灵 上帝不宁 不康禋祀 居然（安稳）生子 第

二章

诞寘之隘巷　牛羊腓字之　诞寘之平林　会伐平林（被樵人发现）诞寘之寒冰　鸟覆翼之　鸟乃去矣　后稷呱矣　第三章

踩了田野上巨人的脚印而出生，明显指的是高禖的仪礼，这便作为始祖后稷的感生帝传说流传下来。到以下的第八章为止，都是歌颂作为农业神的后稷的传说。第五章歌云：

实方（有房之播种）实苞（有皮之播种）实种实褎（有水之播种）实发实秀（穗）实坚实好　实颖（穗结实）实栗（结实）即有邰（氏族名）家室（妻）

这种相同句法的重复，是古老叙事诗里常见的手法。

《绵》是古公亶父的传说物语。与其说是神话故事，不如说是英雄故事：

绵绵（连绵貌）瓜瓞（大小瓜）民之初生　自土（杜水）沮（徂）漆　古公亶父　陶复（地穴）陶穴（土穴）未有家室　第一章

古公亶父　来朝走马　率西水浒　至于岐（山名）下　爰及姜女　聿来胥宇　第二章

周原膴膴（草茂盛貌）堇荼（草名）如饴　爰始爰谋　爰契（占卜）我龟　曰止曰时　筑室于兹　第三章

古公亶父就是太王。这首歌说的是他为了躲避狄人而来到岐山脚下，在那里与姜姓女开始建国的故事。到以下的第九章为止，都是讲述都城的经营状况，涉及文王的兴起，但是这首诗没有英雄叙事诗的悲剧感，更多的是作为与姜女的美好爱情故事流传下来。诗中使用了“爰”“曰”等字的交替，并重复同样的语句，可以看出祭式所用叙事诗的特征。

王室的传承，虽然在这几篇长篇叙事诗中歌咏到，但是始终没有像日本的《记》《纪》那样，以统一的传说物语发展下去，也没有插入附带的逸话，只是各首诗篇各自孤立地编入《诗》里。殷的神话，没有完成作为神话的统一就结束了，周的开国大业也是一样，尚未作为叙事诗或传说得到统一，甚至作为历史的世界亦不存在。这表明，且不说作为国家，甚至作为民族的统一都还没有实现，因为民族的统一才是这一切的基础。西周时期的贵族社会，和同时在东方逐渐发展起来的古代封建社会，并没有统一成国家，而是具有各自的特征。两者不是相继发生，而是同时并存。只是由于西周的灭亡，列国的世界才浮上历史。然而这些国家，却完全没有记录其创业的诗篇。唯有鲁和宋，在春秋时期的中期，模仿周室的大雅，创作了鲁颂和商颂。

支撑着周的王权的是贵族豪族。周室在各势力的统合上建立了王朝。贵族们世袭王朝的官职，在当时的金文中多有世袭任命的记录。但是由于贵族们的势力关系，破坏了当时的秩序，在产生剧烈政治社会混乱的同时，王室的权威也丧失了。据说夷王（前 10 世纪末）受诸侯拥立，即位时受堂下之礼，后任厉王

末年逃离镐京，王位出现了一时的空缺。因此遂开始十四年的共和（前 841—前 828 年）时代。当时受命担当危局的毛公之器毛公鼎，有全文四百八十一字的长篇铭文，是了解当时事态的宝贵资料。其中提到“命女辥我邦我家内外”“命女亟一方，弘我邦我家”，可见国事乃用邦和家来表现。这与东方列国用社稷表示国家颇有不同。

共和后的宣王时期（前 827—前 782 年），召伯虎等带来了一时的安定。历史上，这段时期被称为宣王中兴；但事实上，在贵族专权的时代，记载王室策命的金文，在宣王十二年以后就再也没有出现过。大雅三十一篇的最后，收录了表现挽救周室危机的豪族们功业的诗篇，包括歌咏岳神后裔申伯谢城入封的《崧高》、尹吉甫送别赴齐筑城的仲山甫时所作诗《烝民》、歌咏韩侯入封的《韩奕》、歌咏召伯虎淮夷讨伐的《江汉》、歌咏大师皇父们徐土征伐的《常武》等，这些都是传颂诸家功业的雄篇。然而所有这些诗篇加在一起，也不足以表现整段历史，因为不久以后，就到了西周灭亡的时期。《大雅》的末篇《召旻》歌咏了召伯家的衰退。其末章云：

> 昔先王受命　有如召公　日辟国百里　今也日蹙国百里　於乎哀哉　维今之人　不尚有旧

失去了传统，便意味着贵族社会的崩溃。唯有赖乐人瞽师，把这些诗篇传承下来；而《召旻》置于编末，或许因召伯家参与了《诗》的传承。

三　君子赞颂

君子跟曾孙一样，是指族长或领主的词语。“曾孙”是祭祀用语，与祖灵相对；而“君子”是氏族成员称呼族长时的用词。把有德的人叫“君子”，是后来的转义。

在古代，共同体曾经作为整体属于神，但在族长成为现实权威之后，就产生了君子赞颂诗。二雅中的《岂弟君子》就是君子赞颂诗，它是从祭事诗转化的。《小雅·湛露》则是祭事夜饮诗：

> 湛湛露斯　匪阳不晞　厌厌夜饮　不醉无归　第一章
>
> 湛湛露斯　在彼杞棘（木名）　显允（真正）君子　莫不令德　第三章
>
> 其桐其椅（桐之一种）　其实离离　岂弟君子　莫不令仪　第四章

此诗的描写，从浓重的露水、顺着树梢的露水，到下垂貌的果实，这一变化也便是从祭事的神圣感到祝颂的变化。

> 深山貌似正在下软霰。村庄附近的山的柾木葛蔓已呈现出美丽的颜色。

神乐歌的《庭燎》是原本采物的《葛》的末歌。作为祭式歌，它叙景的表现目的不一定是叙景。歌咏此诗，本来就有神事意义。虽然《大雅·旱麓》也是祭事诗，但也有这样的祝颂语：

瞻彼旱（山名）麓　榛楛（木名）济济　岂弟君子　干禄岂弟　第一章

莫莫葛藟（蔓草）　施于条枚　岂弟君子　求福不回　第六章

祭事时祝颂君子，是要让祖灵高兴。上述《泂酌》《卷阿》也有“岂弟君子”一语，这是祭事诗中的定型句。

“岂弟君子”也叫“乐只君子（快乐的君子）”，多用在称赞君子的时候，含有一些亲切感。

南有樛木（垂枝之树）　葛藟累之　乐只君子　福履（幸福）绥之　《周南·樛木》第一章

南山有台　北山有莱　乐只君子　邦家之基　乐只君子　万寿无期　《小雅·南山有台》第一章

南山有杞　北山有李　乐只君子　民之父母　乐只君子　德音不已　第三章

这些祝寿之词的表达方式，述及葛藟缠绕下垂的树枝、生长茂盛的树木，这是为了振魂，在日本古代歌谣中亦极为普遍。认为槲寄生是神圣的，这个观念也是共通的。歌云：

有树如无果，神灵不享之，树如结果实，方有献神时。《万叶》二·一〇一[1]

[1] 《万叶集》，杨烈译，前引书，27 页。

山上寄生树，寄生老树颠，取来头上插，长寿万千年。　十八·四一三六[①]

草木具有自然的生成力，亦有寄于其他特异之物的神圣感，向被认为具有振魂的功能。两者生命性的关联，通过“看”这个行为达成。《万叶集》有“看”“看不厌”的用语，诗篇中则除了“瞻”，还有“观”“觏”“相”等字。即使不用这些字，只提“瞻”的对象，也能表达此意。上述《旱麓》亦可看到这样的表现。另外还有：

瞻彼洛矣　维水泱泱　君子至止　福禄既同　君子万年　保其家邦　《小雅·瞻彼洛兮》

其类甚多。国风里的《卫风·淇奥》大家都很熟悉。此诗三章，每章都是九句美丽的诗：

瞻彼淇（水名）奥　绿竹猗猗　有匪（斐，美好）君子　如切如磋　如琢如磨　瑟兮僩兮　赫兮咺兮　有匪君子　终不可谖兮　第一章

瞻彼淇奥　绿竹如箦　有匪君子　如金如锡　如圭如璧　宽兮绰兮　猗重较（车上横木）兮　善戏谑兮　不为虐兮　第三章

① 《万叶集》，杨烈译，前引书，744 页。

淇水畔猗猗茂盛绿竹之美，是引来君子的表达。这乃是具有振魂意义的祝颂。切磋琢磨是指制造玉器、骨器等的用语，但和三章的金锡圭璧一样，皆以美玉称赞品德。“瑟”“僩”“赫”“咺”表示谦恭又威严。章末有“善戏谑兮　不为虐兮”，于兹承认非是赞颂，而重在思慕的感情。“爱谈笑说话风趣，不刻薄待人平易”亦见于思慕的告白，可看出从祝颂诗到恋爱诗的发展轨迹。

在这一系列恋爱诗中，对象被称为君子。诗中多有“未见君子”“既见君子”的定型。《召南·草虫》尤其显示从祝颂歌转变后的样子：

喓喓草虫　趯趯阜螽　未见君子　忧心忡忡
亦既见止　亦既觏止　我心则降　第一章
陟彼南山　言采其蕨　未见君子　忧心惙惙
亦既见止　亦既觏止　我心则说　第二章

草虫和阜螽的表达，原本就是祝颂歌中的用语，这在下面举到的《周南·螽斯》中也可以看到。这首诗，乃是用螽斯，表达互相见面的愿望。第二章是采摘之兴，这本来是为了振魂之用，上面的《卷耳》诗中已有提到。恋爱诗的表现伴随着这种振魂的要素，表明恋爱诗的成立亦在这一系列当中。

草虫和阜螽的表达本来出自祝颂歌，这一点由《螽斯》一诗

可知。这里对象被称为“尔”，可见是所谓“乞食者”[1]的歌：

螽斯羽　诜诜兮　宜尔子孙　振振兮　第一章
螽斯羽　薨薨兮　宜尔子孙　绳绳兮　第二章
螽斯羽　揖揖兮　宜尔子孙　蛰蛰兮　第三章

这自然是一首祝愿子孙繁昌的歌。因为有田园的表达，所以或许这首是周游村庄的乞食者的歌，也可能是新房和其他方面的歌。由海音寺潮五郎氏的翻译非常有趣，兹引于下（换行处用空格表示）：

はたおり、はたおり、はたおり　はたおり、はたおり、はたおり……
わいら、うじやうじやゐるなあ　さうぢやてなあ
わいら、一ぺんに　九十九匹も子を生むんぢやてなあ
ほう！みんな、仲ようしとるわ！
このやうに、当家のみ子孫もさかえるやうに。
（织布，织布，织布　织布，织布，织布……
你们都在呢你们
一次能生九十九个呢
嘿！大家，和和睦睦的哟！
这样一家子孙也能繁荣昌盛哟）

① 原文“乞儿”，日本古代说吉利话乞讨的人。——编者

“乞食歌”有很多采问答形式。《秦风·终南》也是采用这个形式：

终南（山名）何有　有条（木名）有梅　君子至止　锦衣狐裘　颜如渥丹　其君也哉　第一章

终南何有　有纪（木名）有堂（木名）　君子至止　黻衣（刺绣之衣）绣裳　佩玉将将　寿考不忘　第二章

兹列举出终南山上繁茂的树名，与国见、山见一样，都是称赞美丽的青垣山的祝颂诗。所以接下来便进入对君子的赞颂。这样的问答形式表明，原本祝福歌亦以这种形式来进行。

结婚的祝颂乃从祝颂诗转变而来，作为诗篇也比较新。在青铜器上，媵器（陪嫁器具）大量制造，是在西周末进入到春秋时期的时候。祝婚诗有《周南·桃夭》《召南·鹊巢》《召南·何彼襛矣》《齐风·敝笱》《曹风·鸤鸠》和《小雅·裳裳者华》等。《桃夭》《何彼襛矣》《裳裳者华》是草木之兴，《鹊巢》《鸤鸠》寄于鸟的习性，《何彼襛矣》则采问答形式。《桃夭》大家比较熟悉：

桃之夭夭　灼灼其华　之子于归　宜其室家　第一章

全诗是三章叠咏诗。以桃花的鲜艳美丽表现祝颂之意，二章歌桃的果实，三章歌桃的叶子。桃本身便被认为有祓除邪气的咒诵功能。所以像《何彼襛矣》以花的美丽为主，必不是古老的祝

颂形式。只是此问答形式中，依旧留下了传统而已：

何彼禯矣　唐棣（四手樱）之华　曷不肃雝（恭谨端庄）　王姬之车　第一章

何彼禯矣　华如桃李　平王之孙　齐侯之子　第二章

其钓维何　维丝伊缗　齐侯之子　平王之孙　第三章

《春秋》中，王姬嫁齐的记载有两次（前 693 年，齐襄公五年；前 683 年，齐桓公三年），本诗当是第二次出嫁时。其表现极具民谣性，钓线等的表达在国风恋爱诗中很常见，因为鱼被当作是女性之性的表象。

祝颂诗中的“灼灼其华”“华如桃李”之类明亮又华丽的表现，就兴这种本来具有咒诵性质的表达方式而言，可以发现对美的感觉性的倾斜。但是，并没有做到以观照的眼光去看自然。这是因为，即使考虑到这些诗具有仪礼诗的制约，自然在此时仍然没有被当作独立之美的世界来看待。同是歌咏桃李的歌，家持的近乎幻想的美：

春苑娇颜色，灼灼桃花红；少女立树下，窈窕映和风。《万叶》十九·四一三九

岂亦吾园李，飞英满地馨；抑还轻雪洒，斑驳剩中庭。　十九·四一四〇[①]

① 《万叶集精选》，钱稻孙译，前引书，253 页。

在《诗》中还没有出现。这虽然是抒情的世界，但抒情的世界是在脱离了古代自然观之后才成立的。支配诗篇整体的，仍然是咒诵性的自然观，因之唐棣和桃李之华也仅限于祝颂的比喻。这样的自然观本来就是人类意识的问题，它背后包含的则是社会史的问题。

四 二雅诗篇的展开

《小雅》七十四篇和《大雅》三十一篇合计二雅一百零五篇，是贵族社会的诗。这是由周王室与围绕它的贵族所构成的特殊政治社会，它的社会结构也和东方列国有所不同。二雅的诗篇表现了贵族社会的盛衰，诗篇的系列性展开也与其社会史事实相对应。

大雅有很多歌咏王室和诸豪族传承的作品，《文王》《绵》《生民》《公刘》等歌咏周的开国传说，《崧高》《烝民》以下歌咏宣王时期豪族的传承。这些作品叙事诗的性质比较强，但只是在祭祀使用，并没有作为叙事诗独立出来，因此也便没有发展。

二雅有很多可以称为政治诗和社会诗的、对现实的批判和主张为内容的诗篇，形成了古代歌谣值得关注的特质。大雅有《抑》十二章一百十四句、《桑柔》十六章一百十二句的长篇，小雅有《正月》十三章九十四句、《十月之交》八章六十四句的雄篇。大雅里《凫鹥》《泂酌》等若干祭事诗中还保留着叠咏的形式，但除此之外便不出现此种形式，叙事性的特征很明显。小雅的叠咏诗大约有一半，基本上都是仪礼诗。叙事诗是随着现实感情的增强而形成的，政治诗、社会诗都已接近古代歌谣样式的极限。但是

并没有从此出现创造诗，是为二雅诗篇之重大的问题。

二雅的诗，从祖祭之诗开始。随着世袭性的确立，祖祭是维持氏族秩序的基础，参与祖祭而一起宴会，就是确定氏族纽带的办法。到会的亲缘氏族代表被称为“嘉宾”：

南有嘉鱼　烝然罩罩（大群貌）　君子有酒　嘉宾式燕以乐　《小雅·南有嘉鱼》第一章

“南”在《汉广》中亦曾出现，是具有神圣异乡感的词语，在祭事诗中也有使用。在这里的鱼，是祖灵的表象。在《小雅·鱼藻》里有“鱼在在藻　有颁（大）其首　王在在镐　岂乐饮酒”的辟雍诗；《周颂·潜》亦罗列了多种鱼的名字，“以享以祀　以介景福”。这跟鸟形灵一样，是祭事诗中引导祖灵的表达。在这首诗的末章，也有“翩翩者鵻　烝然（群飞貌）来思”这样有关鸟的表达。

嘉宾一词在《小雅》的《鹿鸣》《彤弓》亦有出现，两者都是关于祭事的诗。《鹿鸣》是乐诗，在正式仪式迎接嘉宾的时候演奏。在第三章中有：

呦呦（鹿叫声）鹿鸣　食野之芩（草名）　我有嘉宾　鼓瑟鼓琴　鼓瑟鼓琴　和乐且湛　我有旨酒　以燕乐嘉宾之心　第三章

鹿作为神鹿，也是神的使者。鼓瑟鼓琴乃是和嘉宾一起快乐，《关

雎》一诗中则把它转用成为房中之乐。

宴会的时候，会讲起氏族成员的结合，歌咏传达伦理的教训诗。这和《诗》的经典化相关联，于兹产生了所谓的儒家伦理。《常棣》说及兄弟妻子的和睦相处。在第一章中有：

常棣（麦李）之华　鄂不（花萼）韡韡　凡今之人　莫如兄弟

韡韡灿烂的花之美丽，这种古老的表达方式具有祝颂的功能，但在此它的这种意义已经变得稀薄。诗中先说紧急情况时兄弟合作的重要性，然后讲道：

妻子好合　如鼓瑟琴　兄弟既翕　和乐且湛　第七章
宜尔室家　乐尔妻帑　是究是图　亶其然乎　第八章

这好像是氏族长老告诫年轻的成员们的歌咏方式。此时贵族生活是以祭事为中心形成的一种祭祀共同体。西周时期产生礼乐文化的基础，就处于这种祭祀共同体的氏族秩序当中。

宴会时有族长的赐予，也会进行对族长的祝颂。《菁菁者莪》四章，前三章是叠咏：

菁菁者莪（角艾）　在彼中沚　既见君子　我心则喜　第二章

菁菁者莪　在彼中陵　既见君子　锡我百朋（百组贝

壳）第三章

泛泛杨舟　载沉载浮　既见君子　我心则休　第四章

“菁菁者莪”是祝颂诗的表达方式，“既见君子”则在之后转变成恋爱诗中的定型句。在末章说到杨舟的漂流，是“未见君子”时的比喻，整体民谣的氛围很强。“既见君子”在《蓼萧》中也有：

蓼彼萧斯　零露湑（淋湿貌）兮　既见君子　我心（忧虑）写兮　燕笑语兮　是以有誉处兮　第一章

艾蒿上的零露，和《湛露》一样都是神事之表达，在这里用于祝颂。这里也可以看出，表达的意义在逐渐稀薄化。

“既见君子”本来是对应“未见君子”的词，这形式也见于《草虫》。此为恋爱诗，恋爱诗便从这样的祝颂诗中产生。在小雅的仪礼诗中，也有民谣性表达的诗；宣王时期的军歌《出车》，有插入《草虫》的诗：

我出我车　于彼牧矣　自天子所　谓我来矣　召彼仆夫　谓之载矣　王事多难　维其棘矣　第一章

昔我往矣　黍稷方华　今我来思　雨雪载途　王事多难　不遑启居（安居）　岂不怀归　畏此简书（命令书）第四章

喓喓草虫　趯趯阜螽　未见君子　忧心忡忡　既见君子　我心则降　赫赫南仲　薄伐西戎　第五章

春日迟迟 卉木萋萋 仓庚（黄莺）喈喈 采蘩祁祁 执讯获丑（俘虏） 薄言还归 赫赫南仲 玁狁于夷 第六章

这首诗在第三章有“赫赫南仲 玁狁于襄”，歌咏与北方玁狁之间的战争；第六章把《召南·草虫》直接引用，加上后两句，而且第六章也与《采蘩》有关。把民谣引进到军歌，是因为这样的民谣，武夫们也非常熟悉，有亲切感。值得注意的是，所有诗都是召南的诗。《小雅·采薇》和《出车》一样也是军歌，歌咏与玁狁的战争：

采薇采薇 薇亦刚止 曰归曰归 岁亦阳（冬天）止 王事靡盬 不遑启处 忧心孔疚 我行不来 第三章

彼尔（美）维何 维常（常棣）之华 彼路（大）斯何 君子之车 戎车（兵车）既驾 四牡（四马拉的马车）业业（勇壮） 岂敢定居 一月三捷 第四章

昔我往矣 杨柳依依 今我来思 雨雪霏霏 行道迟迟 载渴载饥 我心伤悲 莫知我哀 第六章

说的是防人的感叹。行军时采薇本来是振魂的习俗，也是预祝平安的行为。第四章“彼尔维何”，取自《召南·何彼襛矣》的第一章。《何彼襛矣》是王姬出嫁齐桓公时的祝颂诗，如果此篇被使用在这里，那么诗篇的时期亦应下至春秋时期。但是周东迁之后，并没有攻伐玁狁。所以“彼尔维何”应该取的是更早时期的诗篇。换言之，可以认为《何彼襛矣》这样的祝婚歌有古老的

原曲，随着时间改变了诗句，用于当时的祝颂歌。贵族社会的诗中也穿插有民谣，也会被当作军歌；如此，诗篇仍然具有流动性。第六章的饥渴一词，在民谣中指的是男女之情。诗篇像这样的流动性，意味着当时诗篇仍然在社会上鲜活存在。

诗篇显示出其精彩的表现，是在贵族社会的衰乱期。那时候的诗是社会诗和政治诗。与仪礼性的歌谣不同，这里面有其表明存在的自我主张和现实感情。衰乱的征兆，发生在夷王即位仪式时执堂下之礼的时期。特别是在其末年接二连三地发生了天灾地变，以此为契机，西周贵族社会的内部矛盾一下子表面化，引发了剧烈的混乱。周郁郁的礼乐文化，在这样的政治社会性危机中急速崩塌。

尹吉甫作为宣王时期诗篇的作者广为人知。在大雅最后面的《崧高》《烝民》的篇末作者署了自己的名，和这些诗样式上很接近的其他几篇，大概也是他的作品。偶尔会有人将他和日本作为宫廷诗人的人麻吕进行比较，但吉甫不仅仅是诗人，而是在当时贵族社会中也拥有很高地位的人。宣王时期的金文兮甲盘中出现的兮伯吉父，应该指的就是他。

《崧高》歌咏了王之外舅——姜姓申伯，被封于谢即如今的河南南阳。诗中讲述，这座城是不远处的召南召伯虎尊王命而营造，并对城外农耕地进行了建设，这首诗是可以得知当时所谓的封建实情的宝贵资料。这首诗的开头高格调地歌咏了姜姓国的神话：

崧高维岳　骏极于天　维岳降神　生甫及申　维申及甫　维周之翰　四国于蕃　四方于宣（垣）　第一章

岳是之后的嵩山，岳神是指伯夷，姜姓的申、甫、齐、许四国是岳神伯夷的子孙。申被南夷进攻，虽然一时间丢弃过此故地，但这个时候重新被授予谢城获得分封，吉甫歌咏了自神话时代传承的悠远传说。这与人麻吕的长歌中，从神代开始说起这一点很像。"丕显申伯"继承了"王之元舅　文武是宪"的传统，去此地赴任。篇末第八章讲述了此诗的主旨：

申伯之德　柔惠且直　揉此万邦　闻于四国　吉甫作诵　其诗孔硕　其风肆好　以赠申伯

这部作品称作诵，人们交口称赞"其诗孔硕　其风肆好"，是因为这是祝颂诗，也是为了向神灵呼吁。

《小雅·十月之交》跟前后的《正月》《雨无正》以及后面的几篇一起，被认为是西周末的作品：

十月之交（日月之合）　朔日（一日）辛卯（之日）　日有食之　亦孔之丑　彼月而微　此日而微　今此下民　亦孔之哀　第一章

日月告凶　不用其行（运行）　四国无政　不用其良　彼月而食　则维其常　此日而食　于何不臧　第二章

关于这次日食，一直以来有厉王说、幽王说、平王说等，但是 Theodor von Oppolzer 的日食表日食编号 100 的日食，表明相当于公元前 781 年，即幽王元年七月朔辛卯，所以有人提出了“十月之交”是“七月之交”的误读的说法。当时的“七”跟“十”字形容易读错，所以这个说法颇有道理。

日食月食的发生，是因为正常的运行发生了紊乱，而发生这样异变的原因是因为失却了正确的政治。继而又发生了强烈地震，在第三章即歌咏到雷电轰鸣，大地震动，百川沸腾，山陵坍崩，“高岸为谷　深谷为陵”这种异变的内容。这虽然是上天的重大警告，但人类不畏惧天威。作者悲叹“哀今之人　胡憯莫惩”。这都是因为政治没有服从天意，执政者要背负这个责任。

皇父卿士　番维司徒　家伯维宰　仲允膳夫　棸子内史　蹶维趣马　楀维师氏　艳妻煽方处　第四章

抑此皇父　岂曰不时　胡为我作（作役）　不即我谋　彻我墙屋　田卒汙莱（荒地）　曰予不戕　礼则然矣　第五章

皇父孔圣　作都于向（地名）　择三有事（行政官）　亶侯多藏（储藏）　不慭遗一老　俾守我王　择有车马　以居徂向　第六章

在第四章列举了专权者的名字，是以皇父为主的一党。皇父应该是金文中出现的函皇父。他恣意兼并土地，造成土地荒废。他主张这是遵从礼即礼法惯例的做法。看到反对自己政策的人很多，他就毅然迁都到洛阳附近的向地。有力的氏族举其财宝迁往

新都，王则留在旧都，这可以说是僭主政治。这样天变地异的时候强行迁都，人心陷入极大的不安，尤其是留在旧都的人们孤独感很严重。

悠悠我里　亦孔之痗　四方有羡　我独居忧　民莫不逸　我独不敢休　天命不彻　我不敢效我友自逸　第八章

贵族社会，分裂成了新旧两派。新的专制者们通过新都的管理，期望稳固政权。这样的情况类似日本王权确立时期豪族的动向。但是在日本，连一篇政治诗或社会诗都没有出现。将政治性的发言歌咏在诗中，一般在古代歌谣中是很罕见的事；而以诗篇和《万叶集》相比，差别尤其大。

这首诗中的卿士皇父，是留下金文函皇父诸器的函皇父，艳妻从此函氏嫁入王室。皇父作为外戚掌握威权，为了树立此专权而强行迁都。但是函氏诸器，和给女儿的多件媵器（陪嫁器具）一起，从陕西省扶风县出土了达六十余件——据说本来有一百余件。这些器具不是墓葬品，而是为了短期隐匿而窖藏的，应该是在皇父失势的时候被埋的器具。

在这样贵族社会的衰乱时期产生的社会诗和政治诗，相对于繁荣时期的仪礼诗被称为正雅，而被称为变雅。但是在这个变雅时代，人们才得以考虑传统的意义，重新思考新的秩序，使思想深化。传达这种苦恼的诗句中，可以看到他们确认现实感情的过程：

节（高峻）彼南山　维石岩岩　赫赫师尹（宰相）　民具尔瞻　忧心如惔　不敢戏谈　国既卒斩　何用不监　《节南山》第一章

忧心惸惸　念我无禄　民之无辜　并其臣仆　哀我人斯　于何从禄　瞻乌爰止　于谁之屋　《正月》第三章

谓山盖卑　为冈为陵　民之讹言（伪言）　宁莫之惩　召彼故老　讯之占梦　具曰予圣　谁知乌之雌雄　第五章

周宗既灭　靡所止戾（到达）　正大夫离居　莫知我勚　三事大夫（行政官）　莫肯夙夜（朝夕参见）　邦君诸侯　莫肯朝夕　庶曰式臧　覆出为恶　《雨无正》第二章

我龟（占卜）既厌　不我告犹　谋夫（发表意见的人）孔多　是用不集　发言盈庭　谁敢执其咎（责任）　如匪行迈（亡命者）谋　是用不得于道　《小旻》第三章

不敢暴虎　不敢冯河　人知其一　莫知其他　战战兢兢　如临深渊　如履薄冰　第六章

失去了秩序，颠倒了价值观。随着贵族社会矛盾的发展，已处于秩序外的行迈寄生在此社会，而进行各种策动。行迈在《雨无正》中也有出现：“如彼行迈　则靡所臻　凡百君子　各敬尔身”，应该是指流亡者。

对于这样的潮流，有责任的发言者们，纷纷现身对事态进行批判。在《节南山》末章有“家父作诵　以究王讻　式讹尔心　以畜万邦”，作者家父自行讲述了要达到的目的。《巷伯》也

诅咒了乘势作乱的人，对他们加以猛烈的攻击：

> 骄人好好　劳人草草　苍天苍天　视彼骄人　矜此劳人　第五章
>
> 彼谮人者　谁适与谋　取彼谮人　投畀豺虎　豺虎不食　投畀有北（神名）　有北不受　投畀有昊（神名）　第六章

然后，作者报上自己的名字：

> 杨园之道　猗于亩丘　寺人（官名）孟子　作为此诗　凡百君子　敬而听之　第七章

虽然还无法确定这个通报姓名的意义，但是由此明确了这首诗的主格。古代歌谣作为倡导共同社会发生的基础，可以说它的本质是“阙名”。作者自报姓名，就是在拒绝这个共同的发生。这原本与创作诗的成立有所关联，但诗篇的时代最终没能产生出创作诗。

歌谣本来是从咒诵性言语中产生的，到此时已经达到基本接近创造诗的形式。像寺人孟子、家伯以及尹吉甫，作者表明身份的诗篇已经出现。然而诗篇最终没有进入创造诗时代，而以古代歌谣的时代结束了自身。我认为，在此存在某个重要的问题。

这应该不仅是样式的问题，而是产生了许多二雅诗篇的贵族社会内部包含的问题。杜克义举出二雅社会诗中的《云汉》和

《正月》的整篇，把这些设定为悲歌。悲歌产生于世界观的动摇之中。作为给此秩序带来不稳定的因素，他特为指出了诽谤的现象。这是“显然为父权专制主义具有的重要特征”（前引书，127）；靠着诽谤，“失去官职的贵族，……变得与整个父权主义体制尖锐对立，得到了窥视隐藏在体制深处的各种法则的机会”（128 页）。这样的批判者要退到护教论体制的圈外，但是当时的贵族社会并没有圈外之地。这种知识社会的传统，和礼教文化一起作为巫史之学传诸列国，诗篇成了它的教科书。诗篇的时代——至少贵族社会的二雅时代，随着周的东迁引发的贵族社会的灭亡而消逝。

但是二雅之诗没有进入创作诗时代，不是只有贵族社会之灭亡这种外在理由。这乃是由于诗篇本身所具有的样式的极限，以及支配诗篇时代的古代文学观的制约。比如，即便是具备近乎创造诗的必要条件——作者已经具名的诗篇中，也不是因为它们称为诵、诗、好歌而不把它们视为创作诗，而是因为它们是处于表现基础的古代语言观和言灵的咒诵功能实现其机能所借助的形态。杜克义注意到社会诗中的诽谤现象，但是诽谤也是以诗为表现，体现其咒诵性的机能。这样的咒诵性世界观和语言观，都对诗篇设定了界限。同时，这也是西周期贵族社会的界限。虽然本来这应该在社会史和社会意识史的立场来讲，但是诗篇的样式无法超越它本身的历史生命。同样，《万叶集》的样式，也只能在特定的历史时期才得以绽放。

第五章

诗篇百态

一 民众的生活

诗篇的时代从氏族和贵族的繁荣一直延续到其衰落时代。民众的生活在古代的氏族共同体中，长时间处于安定的秩序当中。比如《召南》中，祭事的侍奉和祝颂诗是献给族长的，诗中洋溢着氏族社会的平安。《甘棠》三章也被看作是对族长的赞颂诗：

蔽芾（繁茂）甘棠（木梨） 勿翦勿伐 召伯所茇
蔽芾甘棠 勿翦勿败 召伯所憩
蔽芾甘棠 勿翦勿拜 召伯所说

寄于茂盛甘棠的思慕，是因为召伯曾经耽在这棵树下。召伯于此听取族人们的诉讼，受到大家的尊敬，所以此后把审判称为棠荫。但是“茇”指的不是为了审判而留下，或许不过是“留宿”的意义。同样，在《万叶集》里也有：

来挑堇堇菜，春天野地里，舍不得走开，宿了一夜

来。　八・一四二四[1]

秋天野地里，临时割草经营，盖起那宇治的行邸。　一・七[2]

这是把留宿的地方看作生命共感的场所。总之，这首诗以树为象征，歌咏了共同体的感情。

《豳风・七月》歌咏了氏族的共同体生活，描述了一年内的农事历，可以了解到当时氏族生活的全貌，故而颇受关注。《大雅・公刘》亦曾歌咏此地开拓的活动，或许这就是之后周室直接经营的农地。

七月流火（大火星低垂消失）　九月授衣　一之日（十一月）觱发（风寒）　二之日（十二月）栗烈（寒气强）　无衣无褐（棉衣）　何以卒岁　三之日（一月）于耜　四之日（二月）举趾（耕种）　同我妇子　馌彼南亩　田畯至喜（饎，吃饭）　第一章

大火星下坠离开人们的视野，在周历中为九月，但这首诗使用的是夏历。古代夏殷周均有各自的日历，被称为三正。夏正比周正差两个月，所以十一月和十二月被称为一之日和二之日。诗以数数歌的形式开始：一月整顿农具准备耕作，二月开始耕作。妇人在向阳的南亩供奉酒食祭祀田祖。田畯就是田祖，夋是头上

① 《万叶集精选》，钱稻孙译，前引书，152页。
② 《万叶集精选》，钱稻孙译，前引书，10页。

戴耜的田神形象。年轻的妇人们在开始耕作的时候接待田神，反映了古老耕作仪礼中性别的特征。

> 七月流火 九月授衣 春日载阳 有鸣仓庚（黄莺） 女执懿筐 遵彼微行（野外小路） 爰求柔桑 春日迟迟（晴和） 采蘩祁祁（人多貌） 女心伤悲 殆及公子同归 第二章

这就是春天的田园生活。黄莺唱着歌的春天小径，女人们采桑采蘩。采蘩是采集野草，是在祭事上供奉的东西。祭事的时候，她们有机会跟主公的儿子接触。对村姑来说，他是仰慕的对象，偶尔或许也会有两人相恋的情况。类似下面的情景：

> 方我舂稻，为之手皲；今宵公子来，抚手叹息深。《万叶》十四·三四五九[①]

唯物史观论者认为“殆及公子同归”证明公子的初夜权，杜克义也赞同其解。但是在这样美丽的诗意世界，这实在是无法接受的。

在下一章，蚕月修剪桑树，八月把麻织染成玄黄，期望能把美好鲜明的朱色献给公子做衣裳。在四章歌咏的是，男人们用冬天猎得的狐貉送给公子做皮袄，向公宫献上好的猎物。到了十月蟋蟀躲进床底的时期，便用泥封上窗户和老鼠洞，做过冬准备。

---

① 《万叶集精选》，钱稻孙译，前引书，207 页。

九月筑场圃（场院） 十月纳禾稼（收获） 黍稷重穋（作物名，黍稻类） 禾麻菽（豆）麦 嗟我农夫 我稼既同 上入执宫功（室内工作） 昼尔于茅 宵尔索綯（编绳） 亟其乘屋 其始播百谷 第七章

二之日（十二月） 凿冰冲冲 三之日（一月） 纳于凌阴（冰室） 四之日（二月）其蚤 献羔（小羊）祭韭 九月肃霜 十月涤场（场院） 朋酒（两樽）斯飨 曰杀羔羊 跻彼公堂 称彼兕觥（酒杯） 万寿无疆 第八章

在这里歌咏的，应该是氏族共耕的生活。规定随着季节的变更要进行共同作业，这样的农事历中穿插着年轻女性的感伤。共同体在族长祖庙的祭祀时会报告一年的收获，以向族长祝颂为结束。这就是贡纳或服役等关系出现之前的共同体生活；但是族长的权力已经很强大，内部的阶层化应该也在加深。

企图断定中国古代存在奴隶制的论者，主张这首诗歌咏的是公子的初夜权，而诗里提到的共耕也与周颂的《噫嘻》《丰年》中歌咏的集团耕作是同等性质的。《噫嘻》歌云：

噫嘻成王 既昭假（昭格，君临）尔 率时农夫 播厥百谷 骏发尔私（农夫） 终三十里（耕田） 亦服尔耕 十千维耦（耦耕）

共耕的目的，明显是为了得到供给成王祭祀的粢料，多数氏族会率领私属的农夫参加。这就是所谓的藉田之礼，是为了维持宫庙

祭祀，而进行的奉事性共耕。

藉田，在昭穆期的金文令鼎中有记为藉农之礼，那个时期的𢦏段中也有“王曰：𢦏。命女作司土，官司藉田”，为此设立了官职。周颂除了《噫嘻》以外，还有《载芟》《良耜》《臣工》《丰年》等，也都歌咏此礼。这是古来传下的，貌似留存着氏族共耕时代的痕迹，《载芟》的末句“振古（从远古）如兹”、《良耜》“以似以续　续古之人”，尤其强调了这是古礼。或可认为，好比是日本的悠纪、主基[①]。大尝会的奏歌，应该是《丰年》：

丰年多黍多稌　亦有高廪（粮仓）　万亿及秭（皆为数量）　为酒为醴（好酒）　烝畀祖妣　以洽百礼　降福孔皆

为奉献新尝，在千亩的田野进行十千即一万人的耦耕。但因为这首是庙歌，所以可以得知这并非普通的农耕形态。另外，没有出现像日本的悠纪、主基歌那样的风俗歌形式，因这种形式的共耕无法作为纯粹的神事行为而维持，之后遂演变成贵族收夺的方法。藉田千亩之礼在宣王时期被废止，或也反映了这种情形。

小雅《甫田》《大田》也是农事诗，但和《七月》中的氏族共耕形态相比，则是更加贵族化的形态。贵族与其说是族长，不如说更加强了领主的特征：

以我齐明（粢盛，给神的供品）　与我牺羊　以社（祭）

① 与大尝祭相关的名词。大尝宫东为悠纪殿，西为主基殿，故而需要选定两国，以其斋田新谷分别作为两殿神馔。平安朝以来，悠纪为近江国，主基为丹波和备中轮流担任。——编者

以方（祭） 我田既臧 农夫之庆 琴瑟击鼓 以御田祖 以祈甘雨 以介我稷黍 以穀我士女 《甫田》第二章

曾孙来止 以其妇子 馌彼南亩 田畯至喜（饎） 攘其左右 尝其旨否 禾易长亩 终善且有 曾孙不怒 农夫克敏 第三章

有渰萋萋 兴雨祈祈 雨我公田 遂及我私 彼有不获稚（送） 此有不敛穧（剩下的禾穗） 彼有遗秉（落下的禾束） 此有滞穗（摘剩的庄稼） 伊寡妇之利 《大田》第三章

曾孙和农夫可视为领主和隶农的关系。耕作是在曾孙经营的地方。田祭也由曾孙来进行。弹琴鼓瑟、击鼓迎接田祖，在日本的插秧活动中也可以看到。领主用曾孙这一祭祀用语称呼，是因为农事仍然具有浓厚的神事特征。

《大田》中有“雨我公田　遂及我私”。“公田”应该是共耕地。除共耕地之外还有私田，私田的收获归农夫所有。遗秉滞穗即拾落穗，被保留为寡妇的权利。这种公私形态，接近《孟子》中所说井田制的观念。这或许是西周期贵族社会的一般形态。

这样的贵族和氏族不久就被豪族化，对土地进行兼并和夺取，导致了夷厉期的混乱。周室谱代的武士，或还允许小规模的采地；但随着进行大土地所有，他们也立刻走向了沦落的命运。《小雅·祈父》二章应该是这样的武人之歌：

祈父（将军） 予王之爪牙 胡转予于恤（困穷） 靡所止居 第一章

祈父 予王之爪士 胡转予于恤 靡所底止 第二章

此为对任司马职之祈父的哀叹，但当时王室已经失去实权，武力基本上都为豪族统率的氏族军所有。

随着周朝的东迁，这样的贵族社会也逐渐灭亡，但几乎没有西周王畿民众的生活记载。当地民谣也只有二南和豳风，只能通过其中所存的氏族生活，来得知其些许的踪迹。但是，那个时期的东方社会，即殷统治的地域的状态，存在更加不明确的方面。殷周革命之后，殷的余民受周之强夺，这方面《小雅·大东》有些微的片段。《大东》是殷系子姓国——山东谭的诗。首章歌道：

周道如砥（磨刀石） 其直如矢 君子所履 小人所视 睠（回头）言顾之 潸焉（不断落泪而哭）出涕

这周道正是榨取者——君子往来的道路，如同一条吸血管。“东人之子 职劳不来 西人（周人）之子 粲粲（闪光貌）衣服”（第四章）。对连编织一半的布都要拿走的掠夺者，履霜劳苦的人们将其愤怒徒然投给天空闪耀着的牵牛星和织女星。

邶、鄘、卫原本是殷之王畿，殷周革命之后变成了周的直领地。他们也直接承受了王室的赋税和徭役，备受苦难。《邶风·北门》歌云：

出自北门 忧心殷殷（盛大貌） 终窭且贫 莫知我

艰　已焉哉　天实为之　谓之何哉　第一章

王事适我　政事（赋税）一埤益（偏重）我　我入自外　室人交徧谪我　已焉哉　天实为之　谓之何哉　第二章

此为三章叠咏，末三句是反复。王事是指赋役之类。这些是领主受到王室的命令，转嫁给他们的负担，殷之余民们在不正当的过度负担下苦苦挣扎。

这样的直领地统治，在这个东方地域上，毋宁只是部分而已。这个东方地域，与王畿的贵族社会特征不同，采古代封建制体制，民众处于领主或是地主的统治之下。他们的掠夺，在贫瘠硗薄的地域，尤为苛酷。魏风是现在山西省南部山地的诗，它的七篇之中有六篇，都是歌咏民众怨嗟之情的社会诗。这里提一下其中最著名的《伐檀》和《硕鼠》。《伐檀》是伐木者之歌：

坎坎（伐木声）伐檀兮　寘之河之干兮　河水清且涟猗　不稼不穑　胡取禾三百廛（三百家的份额）兮　不狩不猎　胡瞻尔庭有县貆兮　彼君子兮　不素餐兮　第一章

此为三章叠咏。前三句是伐木，之后是对领主的怨嗟。在国风的诗篇之中，这首堪称有句法变化、节奏最美的诗。为此，这首诗的曲调流传到了六朝之宋代。贵族把“不素餐兮”理解成“不要不劳而获”，为君子的劝戒之语，但诗的原义只有理解为“高高在上的贵族呀，可不要吃白饭啊”，诗的意思才能连贯。这是伐木歌特有的抑扬顿挫的诗，而在贵族听来，只不过是不和谐

的美丽民谣罢了。日本的催马乐《奥山》有：

深山里的伐木老翁，你在砍树吗？砍了参天的大树吗？伐木的老翁呀？

这也是歌咏山人的生活，但原本应该和神事有关。另外还有一首《奥山》的歌，开头为“深山里，漂着的树，杨桐的老翁呀”，也提到了将树放在水流当中。同样是伐木歌，《伐檀》则明显具有社会诗的倾向。

如果民众的怨嗟无法传到领主的心中，他们就只能舍弃此地，寻求其他生存之道。于是诞生了流离诗。《魏风·硕鼠》中是以硕鼠喻地主：

硕鼠硕鼠　无食我黍　三岁贯女　莫我肯顾　逝将去女　适彼乐土　乐土乐土　爰得我所　第一章

硕鼠硕鼠　无食我麦　三岁贯女　莫我肯德　逝将去女　适彼乐国　乐国乐国　爰得我直　第二章

第三章的末句为“乐郊乐郊　谁之永号”，是说那个地方是无需悲叹的。但是否真的存在这样的乐土？难道就没有咒诅着离开此地，潦倒流浪的农民？魏风里还有《园有桃》的诗：

园有桃　其实之殽　心之忧矣　我歌且谣　不我知者　谓

我士也骄　彼人是哉　子曰何其　心之忧矣　其谁知之　其谁知之　盖亦勿思　第一章

此为二章叠咏。歌和谣原本都是咒诅之歌。在其强烈的咒诅中所反映的反抗精神，对第三者来说不啻“骄傲”。在第二章同一部分为“不我知者　谓我士也罔极”，即被指责为不遵守秩序。这样的指责是否正当？你到底心里怎么想？我自己都对自己的行为感到迷惘。但是这心里的忧愁谁能了解？除了不去思考，别无他法。

这种流离之诗，在王风中也有。《黍离》被认为是感叹王都荒废的诗，但它的表现与《魏风·园有桃》接近，或应该是漂泊者的诗：

彼黍离离（连绵貌）　彼稷之苗　行迈靡靡（不稳）　中心摇摇（不定）　知我者　谓我心忧　不知我者　谓我何求　悠悠苍天　此何人哉　第一章

行迈的人，指的是背井离乡的亡命者。在小雅里有把亡命者叫作“行迈”的例子。人们在黍稷繁茂的地方可以获得安定的生活。但是这行迈没有安住的地方。“知我者　谓我心忧”，对这种行为表示理解和同感的人也很多。但也有一部分人提出“我何求”的批判，这或许被当成了武装暴动行为。大众面临这样的情况，也无法反抗。逃亡几乎是唯一的抵抗方法。大部分人都无力地遭人打垮，有时甚至会求死。《王风·兔爰》中，便是希望像梦

一样死亡。

> 我生之初 尚无为 我生之后 逢此百罹（忧） 尚寐无吪 第一章

在日本的万叶时期，随着律令制度引起氏族社会的崩溃，民众被迫过着悲惨的生活。但是在日本，没有像这样的抵抗之歌。即便催马乐《无力蛙》的“无力蛙，无力蛙，无骨头蚯蚓，无骨头蚯蚓”与这样的歌类似，那也仅仅和《兔爰》一样，反映了丧失自我的无力感，而没有“不我知者 谓我士也骄”的抵抗态度。

防人和役民中，很多人完成任务之后耗尽了回家的气力，徒然死在路边。和铜五年的诏书中，即说到像这样的饿死者有很多。旅行诸国的人麻吕和田边福麻吕[①]，只传达了那种哀伤的死，留下了恸哭的歌。人麻吕的歌有：

> 羁旅草间宿，谁家一丈夫，已忘君国事，更不念家乎。《万叶》三·四二六[②]

传为出自福麻吕歌集的《过足柄坂见死人作歌一首》歌云：

> 垣内晾麻布，晾布晒布干，妹为兄缝制，白细布衣衫，
> 衣带不曾解，牢结再三重，不惜多辛苦，勤劳事奉公，

---

① 万叶时期歌人，生卒年不详。或为下级官员，为万叶末期代表性歌人之一。——编者

② 《万叶集》，杨烈译，前引书，101 页。

只今欲返国，父母妻可逢，君行长道上，地处东国中，
不幸神御坂，君命于此终，君肤和且柔，君衣今已寒，
黑发随风乱，卧此似难安，问君属何国，有国不能宣，
问君家何在，有家不能言，丈夫行远道，此处竟安眠。《万叶》九·一八〇〇[1]

唯在这样的挽歌形式中，日本古代庶民形象的哀伤才传达出来，这与把领主看作老鼠痛骂，以近乎骄傲的高姿态离开故乡去流离的人们，展现的是迥异的生活方式。这或许跟名门大伴之后家持一直悲叹不幸的样子相通。家持在越中赠送池主的多数作品当中，毫无抱着矜持与命运搏斗的武门姿态。甚至连《祈父》中的那种直接的怨嗟，也无法直接发出。在对社会和政治的表态中，即在古代歌谣世界，日本和中国的文学亦有非常明显的差别。在二雅的诗篇和国风中对现实的批判和抵抗的姿态，在日本文学的传统中都不曾存在。日本的传统把一切仅仅收敛在主观的抒情世界，以形成文学上的表现；这与中国文学传统的区别，在两者的文学出发点上，即显著地呈现了出来。

二　挽　歌

挽歌在古代文学中占有特殊的地位。《万叶集》的分类，即是建立在杂歌、相闻、挽歌三分类法的基础上。而挽歌的作品数量，

① 《万叶集》，杨烈译，前引书，370 页。

在卷二中长歌十六首，短歌七十五首；卷三中，长歌九首，短歌六十首；卷七中有十二首，卷九中有十七首。可见，越古老的时代，挽歌的数量也越多。但在诗篇中，一直以来都被解作挽歌的作品，只有《唐风·葛生》和《秦风·黄鸟》这两首。挽歌作为镇魂歌，是很重要的仪礼歌；从这一点来说，诗篇中应该还含有很多挽歌。我想在这里尝试着发掘出几篇来。

《葛生》即作为挽歌，亦是一首美丽的诗。《诗·毛序》视之为埋葬战争中死者的诗，又或是如《楚辞·九歌·国殇》那样的诗，但其表现方式较为私人，有哀切咏叹的格调。全诗五章：

葛生蒙楚　蔹蔓于野　予美亡此　谁与独处
葛生蒙棘　蔹蔓于域（墓地）　予美亡此　谁与独息
角枕粲兮　锦衾烂兮　予美亡此　谁与独旦
夏之日　冬之夜　百岁之后　归于其居
冬之夜　夏之日　百岁之后　归于其室

蔓草覆盖着坟地，荒凉冷清、无人访问。亲爱的人长眠在这里。丈夫已长眠草荫，和他在一起的快乐过去幻想一般复苏，却旋即消失。可以切身感受到独自存活的寂寞。难以忍受冬夜夏日的漫长，誓将有一天一定会去到你身边。末二章的反复真是极尽哀切。

《曹风·蜉蝣》被《毛序》视为国人刺国君奢华的诗，吉川幸次郎博士的《诗经国风》等也从其解释。海音寺潮五郎氏的翻译看着像是恋爱诗，但这也是挽歌：

蜉蝣之羽　衣裳楚楚（清爽貌）　心之忧矣　于我归处
蜉蝣之翼　采采衣服　心之忧矣　于我归息
蜉蝣掘阅　麻衣如雪　心之忧矣　于我归说

蜉蝣的几乎透明的翅膀的光泽，是死者的薄衣服。掘阅是从土中出来蜕皮的意思，悼亡的诗中采这样的表达，乃含有为了复活而祈祷的意思。各章末有“归处”“归息”“归说”，说可读作止。将这些词与上述《葛生》中的“独处”“独息”“独旦”做对比，可知这是同穴之誓的意思。所以这首也是挽歌。

像蜉蝣翅膀的衣裳，或许是为死者披上的；而故人生前常穿的衣裳，被认为可以用来怀念死者。《邶风·绿衣》或许即是寄托于衣服的悼亡诗：

绿兮衣兮　绿衣黄里　心之忧矣　曷维其已　第一章
绿兮衣兮　绿衣黄裳　心之忧矣　曷维其亡　第二章
绿兮丝兮　女所治兮　我思古人　俾无訧兮　第三章
絺兮绤（罗帷）兮　凄其以风　我思古人　实获我心　第四章

这首悲哀的诗，一直都有比较奇特的解释。中间色的绿色为面子，正色的黄色为里子，被认为表示正妻的地位被妾所夺。吉川幸次郎氏译为“像这样一切都颠倒”。在《仪礼·士昏礼》和《礼记·玉藻》中有写到以黄裳为正色，《易·坤》卦中亦有“黄裳元吉”之语，一直以来的解释都忽视了这些。没有比衣裳更能

引起睹物思人的东西了。在日本《万叶集》中，也有很多篇关于遗物衣服的歌。

经年言及妹，念妹见衣来，见此缝衣在，心中益觉哀。 十二·二九六七[①]

休道见君衣，君衣妻莫问，此身长不离，不问也亲近。 四·六三七[②]

秋风此日寒，遂念着衣单，念此将衣着，见衣作妹看。 八·一六二六[③]

我妹着来衣，我身今未有，有何物可凭，我命能长久。 十五·三七三三[④]

最后一首是中臣宅守与狭野弟上娘子离别时的赠答歌。在这些赠答歌中，娘子回赠了一首这样的激情歌：

关山难越路，今日送君行，君在吾心上，难安是此情。 十五·三七二三[⑤]

君行是长路，如席卷成团，愿有天来火，焚烧此席完。 十五·三七二四[⑥]

① 《万叶集》，杨烈译，前引书，527 页。
② 《万叶集》，杨烈译，前引书，144 页。
③ 《万叶集》，杨烈译，前引书，330 页。
④ 《万叶集》，杨烈译，前引书，651 页。
⑤ 《万叶集》，杨烈译，前引书，650 页。
⑥ 《万叶集》，杨烈译，前引书，650 页。

“有何物可凭，我命能长久”，是宅守对此做出的答歌。在古人这样寄予衣裳的情怀中，或可理解《绿衣》诗也是一首悼亡诗。“心之忧矣”是《蜉蝣》中也有的定型句。

《葛生》一诗不一定是为凭吊阵亡者所写，但《邶风·击鼓》也有描述战斗的场面，悼念武人之死。这首诗一直以来都被认为是感伤因为战争而离别，从来没有被当作挽歌。真是不可思议。

击鼓其镗（鼓声）　踊跃用兵　土国（都）城漕（地名）　我独南行　第一章

从孙子仲　平陈与宋　不我以归　忧心有忡　第二章

爰居爰处　爰丧其马　于以求之　于林之下　第三章

死生契阔（久别）　与子成说　执子之手　与子偕老　第四章

于嗟阔兮　不我活兮　于嗟洵兮　不我信兮　第五章

被鼓声催促、跟着孙子仲南行的这位武人，应该是阵亡了。第三章中描写他阵亡的情况。询问战死踪迹的，应该是武人的妻子。进行描述的是战友，或者是妻子心里想象的样子。假如是亡灵自己出来讲述了自己最后的光景，那就是极为戏剧性的结构了。在四、五章中，描述的是未亡人的悲叹。死生契阔，约定一辈子在一起，发誓白头偕老的丈夫现在死了。抛弃我，去了遥远的另一个世界。这应该是为了征战阵亡武人的挽歌。包括这首诗与死者对话的结构，或许伴随着一些所作事（舞蹈）。

《秦风·小戎》描叙的是妇人怀念远征的丈夫武将的诗，这也

应该是挽歌。全诗三章，每章开头的前六句描述了武将的凛凛雄姿，殊难理解。所以先介绍一下海音寺氏的翻译（换行的地方用空格表示）：

君がみ征に従ふ　お供の兵庫は浅きかこひ
五ところ皮巻ける轅
ひき皮の輪は馬の背にをどり　驂馬へだつる皮ぴんと張る
前がまちと驂馬の外手綱　ともに白銀流しかけたり
虎の皮のしとね、長きこしき　青黒の馬
左脚白き馬、服馬たり
ああ、わが夫、乗りて行き給ひし
わが夫は温乎として玉
今頃は西戎の板葺の家にいまさむ
思うて、わが心の底乱る　第一章

（小戎俴收　五楘梁辀　游环胁驱　阴靷鋈续　文茵畅毂　驾我骐馵　言念君子　温其如玉　在其板屋　乱我心曲）

二章和三章也在前六句描述了武装的样子，末四句是：

言念君子　温其在邑　方何为期　胡然我念之
言念君子　载寝载兴　厌厌（沉静）良人　秩秩德音

德音是指温柔的话语。这首诗歌咏的是朝夕想念此人的意思。

读本诗凛凛出征的风姿，我们容易想起人麻吕在“高市皇子

尊城上殡宫之时”的作歌。开头为“揣摩深怕亵渎，说来怪觉恐惶”的长歌，一共有一百三十六句，格调丰富雄壮，歌咏受命出征的英姿：

……于是我皇子，身佩大刀，手执御弓，亲自号令在疆场。击鼓如轰雷震耳，吹角如猛虎咆哮；举起的旗幡遍野，有如冬尽春来，风地里，野火烧；手中的弓弦齐响，好比严冬风雪，在树林里怒号。听得人人战栗心慌，悍乱却争来如鸷鸟；身冒大雪般狂飞的乱箭，拚将霜露般一命霎时消。

这样读下去，突然转到“奉移城上”的殡宫而收尾：

虽然，香具山宫，乃是吾王缔造的神京，将传诸万世而无穷；即使万世之后，又岂有终？唯有额首仰叹，以思以永；——不胜诚惶诚恐。《万叶》二·一九九[①]

全歌重点描述战场的雄姿，到“当木绵花盛之初”突然的死亡，其对照给人留下深刻的印象。这不妨称为“战争之悲歌”。是英雄突然的死亡产生了悲歌。

《小戎》的诗没有这种活动的场面。该诗只是描述凛凛的修饰，而不涉及活动。以前美丽的样子使人追念。“在其板屋”或许是所谓殡宫。《汉书·地理志》说，陇西之地多林木，民以板为

① 《万叶集精选》，钱稻孙译，前引书，67—68 页。

室屋居住；但这诗没有描述战争和远征，在板屋的“温其如玉”也没有表示战阵。前六句车马的形容或许是指车马坑。“方何为期　胡然我念之”的深刻咏叹，也很不寻常。

秦风也有《黄鸟》一诗，以凭吊殉死者：

交交（互飞）黄鸟　止于棘　谁从穆公　子车奄息（人名）　维此奄息　百夫之特（优秀者）　临其穴　惴惴其慄　彼苍者天　歼我良人（勇士）　如可赎兮　人百其身　第一章

黄鸟是鸟形灵。穆公死于前621年，作为诗来说属于晚期的作品。这是为了异常悲惨的殉葬者所作的镇魂歌。

作为《小戎》具有挽歌样式的证据，可以提出《鄘风·君子偕老》。这首堪与人麻吕的挽歌相提并论的美丽诗作，从前被认为是刺国君夫人不伦的诗：

君子偕老　副笄六珈（六条发饰之玉）　委佗（舒缓的举止）委佗　如山如河　象服（礼服）是宜　子之不淑　云如之何　第一章

玼（鲜明）兮玼兮　其之翟（绘有雉的衣服）也　鬒发（黑发）如云　不屑髢也　玉之瑱也　象之揥也　扬且之皙也　胡然而天也　胡然而帝也　第二章

瑳兮瑳兮　其之展也　蒙彼绉絺（麻制绉绸）　是绁袢（汗衫）也　子之清扬（眉清目秀）　扬且之颜也　展如之人兮　邦之媛也　第三章

吉川氏把“子之不淑”两句翻译成“因为他做了奇怪的事情，该怎么办”。不淑指死亡，在《礼记·杂记上》吊问的时候用“如何不淑”，而不是指品行不好。每章都称赞妇人生前神奇的美好，后两句则哀悼惋惜其死亡。这是和战争悲歌一样的结构。

“不淑”一词在金文中也表示人的死亡。在诗篇中还有一例，是在《王风·中谷有蓷》一诗里。此诗过去一直被认为是夫妇离别的诗，但从不淑指的是死亡这一点来看，这也是悲叹死别的诗：

中谷有蓷　暵（日晒）其干矣　有女仳离（失去伴侣）　嘅其叹矣　嘅其叹矣　遇人之艰难矣　第一章

中谷有蓷　暵其脩矣　有女仳离　条（寂寞）其歗矣　条其歗矣　遇人之不淑矣　第二章

暵是形容草木枯萎的样子，是表示生命力衰竭的兴。草木的繁茂被认为是祝颂歌的表达，这里与此完全相反。自然的姿态，象征着人类生命的盛衰。

久米若子君，身触滩头草，草叶已干枯，惜哉谁洒扫。《万叶》三·四三五[1]

人的死亡反视为使自然的生命枯干。

① 《万叶集》，杨烈译，前引书，103 页。

山吹花伴墓，清水在山阿，汲水欲营奠，不知道路何。《万叶》二·一五八[①]

这是《十市皇女薨时高市皇子尊御作歌三首》的最后一首。有解释说，山吹之黄和清水之泉，含有黄泉的意思；但可以认为，过去这些都包含振魂的意义。

我认为还有一首《小雅·鼓钟》也可以算是挽歌。这是歌咏在淮水之旁合奏各种乐器，原本也不是单纯的奏乐：

鼓钟将将　淮水汤汤　忧心且伤　淑人君子　怀允不忘　第一章

鼓钟喈喈　淮水湝湝　忧心且悲　淑人君子　其德不回　第二章

鼓钟钦钦　鼓瑟鼓琴　笙磬同音　以雅（乐器）以南（乐器）　以籥不僭　第四章

南是后来的铜鼓。雅也是乐器名，像一个四角形的木箱。在河边合奏琴瑟笙籥以及磬、雅、南，或许是什么共同祭礼。南人苗族的铜鼓纹样中，有把铜鼓放在船上，还有带着断首的武人，算是一种镇魂的图像。本诗即能联想到那个纹样。

我尝试在诗篇当中发掘若干挽歌，但是挽歌的比重还是与日本的《万叶集》无法相比。一般来说，中国的挽歌没有把死看作

① 《万叶集》，杨烈译，前引书，103 页。

悲剧，缺乏悲歌的感伤。所以《君子偕老》和《小戎》等诗，没有被注意到是挽歌。在歌谣的单纯的节奏中，挽歌的感伤性比较沉重郁结，没有社会诗和政治诗中的雄辩和激情。以挽歌来看，可以部分理解中国古代没有形成叙事诗的原因。叙事诗最古老的形式之一就是挽歌，它是要将过去，置于叙事诗性的律动之中。中国叙事诗精神上的散漫，即便在之后的招魂歌——《楚辞》之《招魂》《大招》当中，也相当明显。

三　物语之歌

诗篇中具有物语内容的叙事诗，除了《卫风·氓》一篇以外，几乎再也没有了。国风的诗在古典解释学的观点上，全都是与各国的政治性问题结合来说明，几乎没有任何根据。比如唐风的《扬之水》和《无衣》，被说成表现民众希望晋桓叔获得诸侯的地位，但这是把“从子于沃”解释成思慕曲沃桓叔，把“衣七”解释成天子任命诸侯的七命之服，不过是诗句牵强的解释罢了。在齐风的诗当中，《载驱》被认为歌咏从齐嫁给鲁桓公的文姜与其兄齐襄公密会，其他诸篇也被视为关于这件事的诗。其诗云：

载驱薄薄（快速貌）　簟茀（车席）朱鞹（涂红的皮）　鲁道有荡（平坦）　齐子发夕　第一章

汶水汤汤　行人彭彭（嘈杂）　鲁道有荡　齐子翱翔　第三章

第四章歌咏“齐子游敖”。翱翔和游敖都为表示军势进行示威的意思，《郑风·清人》中也有：

清（地名）人在彭 驷介（四马兵车）旁旁（巡行） 二矛重英（车上有羽饰的矛） 河上乎翱翔 第一章

属于把这样的示威作为无谓的逼迫行为而嘲笑的诗。通过这首《清人》诗可以明显看出，“齐子发夕”这不是密会的意思，“齐子翱翔”也不是“齐女跳荡”（吉川氏译）的意思。国风的诗篇往往如此和各国的传说物语结合起来，但这并不是诗篇本来的样子。就文姜的故事而言，则在齐不把长女作为巫儿出嫁的习俗见于《汉书·地理志》，干犯禁忌的人要遭受谴责，或许文姜的故事即源于此。日本的《记》《纪》歌谣也有很多牵强，大家都已经知道了。

叙事诗产生于一般的共感中，在共同的地方被传承下去。诗篇中唯一的物语诗《氓》，乃是被行脚商所欺骗带走、又遭到抛弃的可怜女人的物语。这是卫风之诗，那里行脚商较多，是殷代的王畿：

氓之蚩蚩（高兴貌） 抱布贸丝 匪来贸丝 来即我谋 送子涉淇（水名） 至于顿丘（地名） 匪我愆期 子无良媒 将子无怒 秋以为期 第一章

乘彼垝垣（毁坏的墙） 以望复关（男子所在城门） 不见复关 泣涕涟涟 既见复关 载笑载言 尔卜尔筮（易经占

卜） 体（卦形）无咎言 以尔车来 以我贿（财物）迁 第二章

桑之未落 其叶沃若（鲜嫩） 于嗟鸠兮 无食桑葚 于嗟女兮 无与士耽 士之耽兮 犹可说也 女之耽兮 不可说也 第三章

桑之落矣 其黄而陨 自我徂尔 三岁食贫 淇水汤汤 渐车帷裳 女也不爽 士贰其行 士也罔极 二三其德（爱情） 第四章

三岁为妇 靡室劳矣 夙兴夜寐 靡有朝（晚起）矣 言既遂矣 至于暴矣 兄弟不知 咥其笑矣 静言思之 躬自悼矣 第五章

及尔偕老 老使我怨 淇则有岸 隰则有泮 总角之宴 言笑晏晏（和乐） 信誓旦旦 不思其反 反是不思 亦已焉哉 第六章

带着布匹来换原料丝的行脚商，是此时少数能自由出入村落的男人之一。因此接近女人的机会较多，遂好言诱惑女人。蒙在鼓里的女人对男人百依百顺。有了快乐的家庭，很快男人就变了心，变得暴戾残酷。女人回不了家，只能自己后悔。当初他们发誓白头偕老也已成空，现在只能怀念那天真的总角时光。“淇则有岸 隰则有泮”是表达自然安定的状态，就像“花在木，鸟在塒”的说法一样。

这个物语并没有悲剧性，只不过悲哀地讲了个蠢女人，和由于愚蠢所导致的悲剧而已。但是村民听这样命运的女人物语，想

必带着深深的叹息吧。唱咏这首诗的，或许是行乞的吟游者吧。

另外还有几篇好像具有物语背景的诗篇，比如邶风之《燕燕》《凯风》《泉水》《新台》《二子乘舟》，鄘风之《载驰》，王风之《葛藟》，齐风之《南山》，秦风之《渭阳》等。因为无从得知物语的内容，所以都是难解之诗，不过采集的当时似乎是广为人知的。这原本就属于民众世界里的东西。二雅的诗，基本上没有这样的特征。

《万叶集》的物语歌，主要集中在卷十六的“有由缘[①]杂歌”中。这些歌会把各自的由缘写成所谓的词书，可以看出与歌的关联。比如樱儿的物语，说是樱儿被两个小伙子爱上，感叹两人的相争，在林间树上结环自杀。两个小伙子作歌二首：

我思樱花，春来簪首；呜呼已矣，谢不复有。　十六·三七八六

樱花之行，岁岁循回；唯妹之名，永思以哀。　十六·三七八七[②]

在卷十六中，其由缘大概都以左注的形式注明；诗篇中，也一定有需要这样的词书和左注的内容。如果物语的内容已经与作品结合在一起，比如卷九《高桥连虫麻吕歌集》中的《菟原处女歌》（一八〇九），《田边福麻吕歌集》中的《苇屋处女歌》（一八〇一

① 由缘，日语，意为“来历”，这里指和歌所系的本事故事。——编者

② 《万叶集精选》，钱稻孙译，前引书，219—220页。

至三）等，便没有特别的词书和左注。

上面提到了诗篇中有由缘诗的标题，但从整体来看，这些诗集中于邶风和豳风，诗意也很难索解。邶、鄘、卫原本属于殷之王畿，传下三十九篇，其中十九篇认为是邶风之诗。除了《绿衣》《谷风》《简兮》《北门》以外，其他原有的表现多半难以理解。同时，豳风除了《七月》这一篇以外，几乎也都是谜一样的作品。豳是周之故地，这两者的诗在传承上或有些特别的问题。

关于诗篇的物语解释，我想趁这个机会讲一下传承中的问题。诗表现上的统一性，比之方言较多的希腊文学，较难相信这些保持了原型；杜克义即提出过这个问题。因为诗篇是“在各种父权制仪式中上演的”，如《书》是仪式用的脚本那样，《诗》是“由伴奏跳舞的合唱队所唱”。也就是说，“《诗经》内容上的统一性，在其基本形态上……只有父权制护教论承担起了这一课题”（前引书，82 页）。国风的诗篇在护教论的内容上也要被统一，这完全是无理的规定。杜克义把《诗序》之说和诗篇原本的状态混为了一谈。

《诗》乃由乐人编纂。二雅的诗篇分为大约十篇的小组，这种小组构成演奏诗的单位。我们可以推测，存在负责各个小组的乐人集团。

《论语·微子》篇中说到春秋末期周室的乐官被废止，乐团离散的样子。因为周室已经很难维持乐团：

> 大师挚适齐，亚饭干适楚，三饭缭适蔡，四饭缺适秦，鼓（击鼓）方叔入于河（西河），播鼗（擂太鼓）武入于汉（水

名），少师阳、击磬（石制乐器）襄入于海（东海）。

大师是乐官之长，挚是其名字。孔子曾经听他演奏《关雎》乱部，感叹“洋洋乎，盈耳哉”（《泰伯》篇）。亚饭是二之膳，三饭是三之膳，四饭是四之膳。贵族的宴游基本长达一整天，每个宴席都有奏乐的负责者。另外，还有乐官负责打鼓、播太鼓和击磬。

古老时代，那些乐官的地位很高。被认为懿孝期金文的辅师嫠簋中有“更乃祖考，司辅”，宣王期的师嫠簋中有“命女司乃祖旧官小辅、鼓钟”。小辅和鼓钟都是乐官，师或即乐师之意。《周礼·春官》中的“大司乐”，从机构上来说便是一代礼乐的总称。师本来是军队的师长，所以歌咏武王革命的周颂《昊天有成命》《武》《酌》《桓》《赉》《般》六篇作成组曲的大武乐章，也应是他们演奏的。辅师嫠和师嫠的时代，是诗篇大量创作演奏的时代。

关于祭式的仪礼诗，便由这样的乐官流传下来。进言之，作为仪礼诗必需的词章，应该也是由他们创作的。著名的诗篇作者《节南山》的家父、《巷伯》的寺人孟子，还有宣王时期《崧高》等的作者尹吉甫，也应与舞乐、仪礼有关联。衰乱时期的很多社会诗和政治诗作者，想来也多与他们有关。

乐官作为礼教文化的传承者，可能在当时文化中占有最高的地位。乐官概为瞽者，被称为瞽师。《论语·卫灵公》篇中说，孔子对瞽师师冕（人名）显示了异常的尊敬，曾经受到弟子的质疑。孔子对师冕的态度，非因他是瞽者，而因他是瞽师。史中也有很多瞽者，被称为瞽史。《春秋》《国语》之学，便来自瞽史的传承。

进入春秋时期，诗篇亦得由这些瞽师和瞽史传承下来，是为乐师传承的时代。但诗篇已经过了创造时期，随着贵族社会的衰落，渐渐失去了作为仪礼诗的机能，变成了宴饮之诗。诗歌脱离了其成立的基础，有了游艺化的倾向。如果有所谓断章赋诗的时代，这应该是由游艺化形态带来的。而且，在这样的传承中，诗篇被加入了各种各样的物语解释。日本《记》《纪》的物语歌也应该是在语部传承中与物语结合起来的。诗篇亦应该有同样的情况。

进入战国时期，这些传承者寄身的贵族社会难以维持，一如《论语·微子》篇中所见，乐人四散，诗篇也失去了传承之所。《诗》被经典化，加入了与经典相符的解释。《孟子·告子下》中，针对《小雅·小辩》和《邶风·凯风》诗的解释，孟子对高子的见解提出了批判。但这个时候，比如《豳风·鸱鸮》诗，还没有跟周公的故事相结合。在《孟子》中出现的高子诗说，在《毛传》中有两条记载——《毛传》当是集这些战国时期的诗说之大成。诗篇的物语解释到了《毛传》才得以完成，但这并不是诗篇本来的状态。因此，诗篇正确的解释，需要从全部排除这些物语性解释开始。这就需要和研究《记》《纪》的歌谣做同样的准备工作。

第六章

关于物语

一　悲剧的圣人

中国的神话几乎没有展现出古代英雄神的形象。无论是共工与颛顼争夺天帝之位失败，一怒之下撞向天柱，导致天翻地覆的神话故事，还是蚩尤与黄帝大战，动用风雨之力的神话故事，都只是对英雄神的片段式的记述。对于以战争及杀戮为无上使命的英雄神，中国文化地域很早就已步入稳定的农耕社会，并不是适合他们展露身手的舞台。此后，例如禹等古代神话形象沿袭既有的发展模式，在农耕社会中稳定下来，活在思想家的理念之中，最终成为经典。除这种特殊的形态之外，没有所谓英雄神的传承。希腊神话中，诸神在海与山、岛屿与峡谷之间叫嚣猖獗；但中国神话与希腊神话存在着巨大的不同，其中几乎没有出现英雄神的形象。部落间的斗争，也随着羌系、苗系或通古斯系各部族的失败而早早结束。若非要举出一个英雄形象，那大概只能是文化英雄了。例如周公——虽然列举周公也未必一定合适，但周公是西周郁郁乎礼乐文化的创始人，是孔子奉为理想的圣人。孔子晚年感慨道："甚矣吾衰也，久矣吾不复梦见周公。"（《论语·述而》）而即便是这位杰出的文化英雄，也是一位悲剧之人。在历史的某

些特定时期，是时常需要悲剧出现的。

由于周公是文王之子、武王之弟，因此就是武王之子——成王的叔父。武王灭殷后不久逝世，成王当时还年幼，周朝的大业几乎全部落到了周公的肩上。因此周公暂时执掌国事，此时有人开始进谗言，怀疑周公图谋不轨。亡殷王子禄父反叛，周公的弟弟管叔、蔡叔等人也参与其中。周公被迫开始讨伐自己的弟弟，此后将国政大权还给成王之后逝世。而圣人周公身上发生的这一悲剧，在文学方面也是人们饶有兴趣的话题。

周公的物语记载于《书·金縢》中，称金縢传说。武王灭殷后第二年，身患重病，卧床不起。周公亲自设立祭坛，面朝北方，向太王、王季、文王之灵祈祷，命史官作祝告如下：

> 惟尔元孙某，遘厉虐疾。若尔三王是有丕子之责于天，以旦代某之身。予仁若考，能多材多艺，能事鬼神。乃元孙不若旦多材多艺，不能事鬼神。乃命于帝庭，敷佑四方，用能定尔子孙于下地。四方之民罔不祗畏。呜呼！无坠天之降宝命，我先王亦永有依归。今我即命于元龟（大龟），尔之许我，我其以璧与珪归俟尔命；尔不许我，我乃屏璧与珪。

如此占卜了三次，结果都是吉利。周公看了占兆书之后说："体，王其罔害。予小子新命于三王，维永终是图。"周公将占兆书放入金丝柜子——也就是金縢中，第二天，武王就痊愈了。武王病重，周公祈祷以身代武王，明显是巫祝者的做法。圣人周公，当时其实只是履行神职。问题是发生在两年后，即武王逝世、周

公摄政之后。有人进谗言道：周公封进金縢的祝告，其实是让武王早死的诅咒，周公存有争夺王位的异心。《金縢》记述如下：

> 管叔及其群弟乃流言于国，曰："公将不利于孺子（成王）。"周公乃告二公曰："我之弗辟，我无以告我先王。"周公居东二年，则罪人斯得。于后，公乃为诗以贻王，名之曰《鸱鸮》。王亦未敢诮公。

居东二年的"居东"，一般认为是指周公东征。周公的弟弟管叔、蔡叔等人掌管殷之王畿故地，拥立殷王子禄父，起军反对周公。周公平复了叛乱，将其心境写于诗作《鸱鸮》中赠送给了成王。那首诗，据说就是现在所说的《豳风·鸱鸮》。那年秋天，庄稼丰收之前，意外发生了。《金縢》中记载如下：

> 秋，大熟，未获，天大雷电以风，禾尽偃，大木斯拔，邦人大恐。王与大夫尽弁（冠）以启金縢之书，乃得周公所自以为功代武王之说（祝词）。

金縢中的册文，不是周公对武王的诅咒，而真的是周公愿以身代武王的祈祷词。丰收之前突然电闪雷鸣、狂风大作，也正是天神作威，要告诉成王这一点。成王震惊，询问史官及办事官员，官吏们说确实如此，只是之前被警告不能说出去。成王手执册文，羞愧而泣。

昔公勤劳王家，惟予冲人（幼弱）弗及知。今天动威以彰周公之德，惟朕小子其新逆，我国家礼亦宜之。

王出郊（祭天），天乃雨，反风，禾则尽起。二公命邦人凡大木所偃，尽起而筑之。岁则大熟。

成王的惭愧，使得天威有所缓和，庄稼丰收。似乎圣与俗的对立、农耕的仪礼等说法都可以用来解释这个传说。《史记》中也有引用《金縢》的文章，只是将秋日之变作为周公去世后发生的事。因此，这一"新逆"则指的是在郊祭当中作为神灵而祭祀。虽然将其解释为怨灵谭，但是作为传说来说，还是这种解释更有趣味。

虽然《金縢》属于《书》中最早产生的《周书》，但是《召诰》《洛诰》等所谓的"五诰"几乎都是根据周初的资料著成的，与之相比，《金縢》应该算是最新的内容，恐怕是形成于战国后期。而如文王囚禁、周公东征一样，在文化英雄身上看到悲剧的这一诉求，大概是在《易》的《系辞传》问世时，在古史的传承者中间出现的。就连孔子的一生，也被赋予了一种悲剧性。在没有英雄时代的中国，人们只能创作文化英雄的悲歌，来替代战争的悲歌。周公的传说就类似于日本上宫太子[①]的传说。

周公同时又是一个极具历史性的人物。在《召诰》《洛诰》

① 即圣德太子，用明天皇之子。名厩户丰聪耳皇子。推古天皇元年（593年）为皇太子，以摄政身份制定十七条宪法及冠位十二阶，为日本古代政治法律制度的奠基者。是壮志未酬的著名文化悲剧英雄。——编者

中，周公是殷周革命的指导者，是新王朝礼乐文化的创始人。而周公身上的悲剧，或许就是在圣与俗的对立中产生的。周公是周的圣职者。从周初金文令彝中可见，周公之子作为明保在周别都新邑——也就是后来的成周，管理当地的庙所。另外，周公东征也是史实。在周公之子伯禽所作的禽簋中有记载道“周公谋禽祝”。谋写作某，意思是在树枝上挂祝词，询问神的旨意。伯禽后来受封于鲁，又有大祝禽鼎之器，是当时的神祇长官。拥有明保和大祝两个儿子的周公，在令彝中被称作明公。明是神明的意思。

周公摄政，使得人们开始担心圣职者最终会将国家发展为神政国家。有如伊尹辅助商汤，圣职者必须是掌管幽显世界中的“幽”的人物。有史书记载，周公的弟弟为了阻止这一事态的发生，拥立殷王子禄父发起叛乱，但是禄父的叛乱和管叔、蔡叔的叛乱不是同一时期发生的。根据金文大保𣪕的记载，讨伐禄父叛乱的是召公，而管叔、蔡叔的叛乱可能是由王位继承的问题引起的。总而言之，这位开国元勋周公，最终退出政治舞台，将他的心情托于《鸱鸮》中赠送给了成王。后人认为这首诗就是现在的《豳风·鸱鸮》，而豳风中的其他诗篇也是与周公有关的。这些诗篇中大概也有周公物语。

关于豳这一地名，《大雅·公刘》中有记载为“笃公刘　于豳斯馆”（第六章），是曾经公刘开拓的地方。而在豳西面的岐山，有《大雅·绵》中记述的古公亶父与姜女的浪漫故事。每一个地方都是周朝开国之前他们的故地。为何这些地方的诗句会与周公的故事相结合呢？下面先来看一下这首《鸱鸮》：

鸱鸮（猫头鹰）鸱鸮 既取我子 无毁我室 恩斯勤斯 鬻子之闵斯 第一章

迨天之未阴雨 彻彼桑土 绸缪（修理）牖户 今女下民 或敢侮予 第二章

予手拮据（受伤） 予所捋荼 予所蓄租 予口卒瘏 曰予未有室家 第三章

予羽谯谯（破） 予尾翛翛（受伤） 予室翘翘（危险） 风雨所漂摇 予维音哓哓 第四章

全篇采用比喻手法，表达了人生的昏暗和痛苦。鸱鸮意欲毁坏鸟巢，小鸟想要保护鸟巢，这小鸟的悲伤，大概说的就是农民吧。无法直接抒发这种痛苦，只能借用比喻的手法抒发感情。传说的作者又将这种悲伤寄寓到周公身上，将国家还未稳定就被谣言所威胁的圣人的烦恼，寄托在诗句之中。但是《孟子·公孙丑上》中引用了这首诗的第二章，还引用了孔子的评语："孔子曰：'为此诗者，其知道乎！能治其国家，谁敢侮之？'"指出这首诗原来并非如此。一直在梦中见到周公的孔子，不应该会对周公所作的诗赋予"为此诗者，其知道乎"这种冷漠的评价。至少当时金縢传说中还没有加入《鸱鸮》这首诗。

豳风和周公的故事，应该是由《破斧》联结起来的。因为《破斧》诗中歌咏了周公东征：

既破我斧 又缺我斨（斧子） 周公东征 四国是皇 哀我人斯 亦孔之将 第一章

三章叠咏，虽然以军队为题材，但却是一首缺乏气势、略显悲凉的诗歌。而且在周公所处的时代，不可能有这种叠咏诗。这里的周公到底是谁，还无法断言。

周初封建之时，周公之胤（子孙）也同文王之子昭、武王之子穆一起获得了封赏。其中，继承周公家业的是令彝中记载的明保，伯禽获封鲁，周公故地豳也被封给周公的一任后代。且这一受封者身份十分尊贵，这一点从《九罭》中即可了解到。

> 九罭（叉手网）之鱼　鳟鲂　我觏之子　衮衣绣裳（贵人的衣裳）　第一章
>
> 鸿飞遵渚　公归无所　于女信处（住两夜）　第二章
>
> 鸿飞遵陆　公归不复　于女信宿　第三章
>
> 是以有衮衣兮　无以我公归兮　无使我心悲兮　第四章

这首诗，究竟是在歌咏这个身穿衮龙纹样衣服的贵人怎样的命运，很难揣测。“我觏之子”是结婚时的祝贺词，上面钓鱼的场景也是结婚诗的表达，因此第一章应该是赞颂贵人意气风发的形象。第二章却笔锋一转，歌咏洲边高飞的大雁。大雁是一种无依无靠的鸟，让人不禁想起倭建的挽歌：“海边的海燕，海边是不能走，是要沿着岩石走的呀。”[1] 最后一句“无使我心悲兮”也像是挽歌。这首诗也可能是在哀悼掌管豳地的周公子孙英年早逝。若是如此，那么洲边高飞的大雁，则是鸟形灵的表现。

① 《古事记》，周作人译，前引书，95 页。

豳地随着周的东迁而失去。但是在此之前，凾皇父和克氏等贵族势力已经在这片土地上发展起来。后来，豳地遭到北方玁狁族的侵略，一般认为周公东征就是迎击沿着泾水、洛水南下的外族。但是这个出身王族的小贵族，没有招架的实力，最终还是放弃了这片土地。豳风的最后一首诗《狼跋》中以"狼跋其胡　载疐其尾"，描绘了贵族公孙进退两难的样子，象征着旧贵族的没落。

豳风与周公传说本来是没有关系的。但是周公的子孙掌管着豳地，《破斧》中也提到了周公东征。除了《七月》，豳风的其他几篇也都是与这片土地命运有关的隐晦的内容。豳风与周公传说相结合，大概就是因为适合讲成一个传说故事吧。包括《鸱鸮》在内，周公传说恐怕产生的比《孟子》还要晚，大概是由传颂这些诗篇的乐师所作。后来对这些诗篇的传说性解释扩大到国风全部时，就产生了"毛传"这种诗经解释学。但是通过周公传说强调圣人的悲剧性，从这一点中可以看到英雄传说的倾向。而传颂这一故事的人，大概也是试图在这一文化英雄的悲剧中阐发自己的观点。

二　贵种流离谭

贵种流离谭[①]是英雄传说的形态之一，作为民间故事也是相当普遍的，是古代传说的一种形式。在中国想要找到这种形态的传说也并非难事。最早流传到西方的中国文学应该是元曲《赵氏

① 日本文学类型之一，指的是王公贵族被流放，历经艰难回到故地的故事。

孤儿》。《赵氏孤儿》的法语译本出版于1735年，英语转译本出版于1762年。《赵氏孤儿》讲述的即是贵种流离谭，其中还包含了复仇谭。故事取材于服侍晋灵公的重臣赵盾家族的孤儿物语。之所以这一篇元曲最早流传到西方国家，可能是因为西方也有许多同种类型的作品，更容易为西方人所接受。

在这里以晋文公重耳的传说故事为例进行说明。晋文公（前635—前628年在位），是晋灵公的祖父，晋献公的小儿子。献公的世子为申生；然其爱上了骊姬，世子遂遭诬陷而被杀害。骊姬意欲立自己的儿子奚齐为太子。申生的弟弟夷吾、重耳被迁至北方，但感觉自己处境危险，因此夷吾逃到秦国，重耳逃到了北方的狄地。献公死后，奚齐被反对派杀害，夷吾凭借秦国的势力回国，即位成为惠公。从这时起，重耳就开始了他的流亡之路。狐偃（子犯）、赵衰、颠颉、魏武子、司空季子等几位优秀的臣子一路追随他。

重耳在狄地的时候，狄人讨伐赤狄廧咎如，将俘获的两名女子叔隗、季隗献给了重耳。重耳娶了季隗，将另一个女子嫁给了赵衰。赵衰的儿子就是《赵氏孤儿》中的赵盾。重耳在狄地待了一段时间后，开始巡游各国。临行前与季隗告别，重耳说："你等我二十五年，如果二十五年后我还未回来，你可以改嫁。"季隗回答说："现在我已经二十五岁了，再过二十五年，我可能要去地下改嫁了，我会一直等你的。"

重耳一行人先从北方向东，又开始南下。重耳首先去到卫国，卫文公没有好好招待他。他们一行走到五鹿时，重耳向农夫讨要食物。农夫嘲讽他们是流浪者，只给了一块土。重耳一怒之

下想要鞭笞他，子犯急忙制止，安慰重耳道："这土是天赐予您的。"于是重耳收下了这块土。将灾祸说成吉利的事，从而消除灾祸，这也是消除灾祸的一种仪礼。素戋鸣尊与天照大神打赌胜利后胡闹一番，天照大神巧妙地转变说法为素戋鸣尊的行为开脱[①]，且《祝词·大殿祭》中还提到了神直日命、大直日命等神名。大概在中国也有同样的仪礼吧。

重耳一行人在卫国待不下去，向东到了齐国。齐国当时的统治者是齐桓公，是春秋五霸中的第一霸主。齐桓公年轻时也曾流亡各地，得到了管仲和鲍叔牙的辅佐。因此齐桓公礼遇重耳，将一女姜氏嫁给重耳，并赠与他二十匹马。公子安于在齐国的稳定生活，于是重耳的随从在桑树下秘密商议想离开齐国。这却被在桑树上采桑的侍女偷听到，报告给了姜氏。姜氏怕此事泄露出去，竟把侍女杀死，并劝诫重耳去完成天下大志。因为重耳没有这个打算，因此姜氏与子犯合谋，灌醉重耳，将他们逐出齐国。重耳醒后知道被骗，大怒，持刀要杀子犯，但最终还是继续巡游各国，寻求各诸侯的帮助。

之后到了曹国。曹共公想看重耳的骈胁，就让重耳沐浴，偷看他的裸体，对重耳极其无礼。共公的臣子僖负羁的妻子认为公子一行皆为贤人，将来必定回国夺取政权，劝告丈夫厚待他们。于是僖负羁给重耳送去食物，并在盘子中放入一块璧玉。重耳只接受了盘中的食物，将璧玉还给了僖负羁。赠送璧玉是为君臣之

① 传说，大神素戋鸣尊遭放逐，向天照大神告别。天照大神以为其来无好意，为表明心迹，二神立誓生子。素戋鸣尊获胜，遂毁坏田塍沟渠，并在殿堂拉屎。天照大神却为之开脱。事见《古事记》和《日本书纪》。——编者

礼，但重耳只接受了他的好意，避免与他产生私交。后来重耳一行去宋国。当时宋国统治者是宋襄公，以仁义著称。他怀有成为霸主的野心，也同齐桓公一样厚待重耳，赠与他二十匹马。

接下来重耳一行人来到郑国。郑文公没有礼待他们，于是叔瞻劝诫文公：公子受命于天，我这么说是有以下几条证据。第一，虽然同姓男女不能养育儿女，但是公子姓姬，而他的母亲又是大戎狐姬，也就是说其父母同姓，但他现在仍然健康地活着。第二，晋国现在内乱，公子有回到晋国的机会。第三，狐偃、赵衰、贾佗三人本身就是可以为人主的贤者，却甘愿侍奉公子。如果现在不厚待他，他日后必来复仇。但文公对他的提醒不以为意。以上三条之中，关于晋是从周的姬姓，这一点仍存在疑问。因为北狄系也都是姬姓，而晋的种族也属于狄系。

重耳一行向南进入楚国，楚成王设宴款待。宴席上，成王问重耳若有朝一日成功回国，将如何感谢他。公子回答说，楚国物产丰富，晋国没有可赠送的东西。如果您愿意的话，倘若有一天两国不幸在战场上兵戎相见，我愿意退避三舍（九十里），以表敬意。若您连这都不能同意，那只能与您在战场上一决高下。对于重耳如此不敬的回答，楚国有的大臣要杀掉重耳。但成王说重耳是受天命，天命不可违，就将重耳一行护送到了秦国。

秦穆公是春秋五霸中排在齐桓公、晋文公之后的又一位霸主。秦穆公迎接重耳，并将同宗的五个女子嫁给了重耳。其中一人叫怀嬴，她为公子端水洗手时，公子因为甩了一下湿着的手，将水甩到了怀嬴身上。怀嬴指责他，他急忙行了囚犯之礼表达歉意。之后秦穆公与重耳进行晚宴之时，重耳吟诵一首《河水》以表示

对秦的敬意。秦穆公吟诵《小雅·六月》，表示重耳有朝一日必将成就霸业。《诗》中没有《河水》这首诗，好像是《小雅·沔水》。诗中有一句“沔彼流水　朝宗于海”（第一章），就是这里所表达的意思。《六月》是尹吉甫辅佐宣王时所作的诗。他们都引用了其中的第一章。像这样，在接待客人时引用诗篇的一章，叫作“断章赋诗”。当然，会提前通知乐师，只演奏相应的一部分。断章赋诗这种习俗在《左传》中曾出现多次，大体是出现在传说故事当中。

公子被骊姬设计迁至晋之北境，发生在公元前 666 年，逃到狄地是公元前 655 年。公元前 635 年，也就是三十二年后，公子终于获得秦国的援助，要重回晋国。重耳一行到达秦晋边境黄河流域时，多年辛苦劳顿的子犯将璧玉还给公子，请求休息一段时间。因为他觉得在流亡的过程中对公子的许多行为过于无礼。公子发誓说绝对没有责怪他的意思，“所不与舅氏（子犯）同心者，有如白水”（《左传·僖公二十四年》），说着，就将璧玉扔入河中。璧玉象征着君臣同心，赠送璧玉意味着寄托自己的灵魂，而返还璧玉就意味着放弃这种灵魂之交。公子将璧玉扔与河神并发誓。“有如白水”与“有如河水”（《国语·晋语四》）、“有若大川”（《左传·定公三年》）、“有如皦日（闪耀的太阳）”（《王风·大车》）、“有如上帝”（《左传·襄公二十五年》）相同，都是向神起誓的话，类似于“诸神可鉴”。如、若均是加强语气的指示词，类似于日语中的“若の上帝ぞまします”。

公子决定回到晋国后，晋国政权瓦解。曾经到狄地追杀重耳的寺人披将反对派的政变计划告诉了重耳，并协助他夺取政权。

如此，国家稳定之后，重耳将怀嬴以夫人的身份从秦国迎接回来，秦国并赠送三千近卫兵。北狄将季隗送回晋，将赵衰妻子叔隗以及其子赵盾也一并护送回来。重耳即位成为晋文公，是春秋五霸中仅次于齐桓公的一位霸主。

文公对流亡途中一直追随他的忠臣都进行了封赏，以回报他们的辛苦。但是介子推没有接受封赏，归隐山林。介子推认为文公的成功是受命于天，他以此来邀功是对天命的亵渎。文公为了他，将绵（山名）及附近的田地给介子推作封地，并立庙祭祀。介子推的故事在寒食的起源中经常被提到，也被记录在《庄子·盗跖》、《韩诗外传》卷七中。介子推隐居山林，文公为了让他下山，放火烧山，没想到介子推竟抱着树被烧死。文公感叹于他的志气，决定将那一天——三月五日定为寒食节，严禁烟火。由于《左传》《楚辞》《淮南子》中没有记载这一段故事，所以大概是后来才将介子推的故事与寒食古俗的来源传说相结合，如同后来将屈原的死与上巳习俗结合起来一样[①]。

以上是记录在《左传》中的文公流离谭的概要。这一传说中出现了许多古代的习俗，例如在卫国巧妙改变说法，重耳在北狄、齐国及秦国娶亲为长者婿，在河神面前的约定，介子推的故事等等，是一个概括得非常好的中国古代传说，恐怕是作为一个独立的故事传承下来的。但是，《左传》的这个故事与文公即位后的一系列举动有着紧密的联系，不如说就是为了解释后面文公的行为。

① 原文如此。——编注

公元前 632 年，文公讨伐卫国，后来进入曹国抓捕曹伯，都是文公流亡途中没有善待文公的国家。那年夏天，在城濮（地名）与楚国大战，大败楚国，成就霸业。攻打曹国时，下令对僖负羁的家给予特别保护。在城濮之战时退避三舍后才开战。文公如此一步步成就霸业。周王为文公设宴，文公接受周王的策命，成为一方霸主。这一段故事收录在了僖公二十八年。

> 王命尹氏及王子虎、内史叔兴父策命晋侯为侯伯。赐之大辂之服，戎辂之服（用于仪礼、军事的马车），彤（涂红）弓一，彤矢百，玈（涂黑）弓千，玈矢千，秬鬯（祭祀用的酒）一卣，虎贲（亲卫兵）三百人。曰："王谓叔父（文公），敬服王命，以绥四国。纠逖（放逐）王慝（敌人）。"

这一策命与当时晋文侯颁发的策命"文侯之命"十分相似，"文侯之命"收录在《书》中。"文侯之命"最后有一句如下：

> 王曰："父义和（文侯）！其归视尔师，宁尔邦。用赉尔秬鬯一卣，彤弓一，彤矢百，卢（黑）弓一，卢矢百，马四匹。父往哉！柔远能迩，惠康小民，无荒宁。简恤尔都，用成尔显德。"

此时的宴席和策命全部仿照了文侯时期的礼仪。

据《左传》作者记述，文公接受策命后，"受策以出，出入三觐"。但是根据西周后期的金文（颂壶），"出入三觐"的地方应该是"反入堇章"，也就是"返纳瑾璋（玉器的名字）"，那时有回

赠玉器的礼仪。接受新的策命时，需要将前一次策命礼获赠的赏赐返还一部分，也就是交换受灵之器。而《左传》的作者已经没有古代的礼仪知识，将原文改成了“出入三觐”，让人摸不着头脑。“三”是叫作“瓒”的玉器，“觐”是“瑾”，都是用来喝秬鬯神酒的器皿。

三　《左传》与《国语》

以上的文公传说是《左传》中传说性最强的，可能本来就是一个独立的传说故事。《左传》是对鲁国编年史《春秋》加以史实的解说而形成的书籍，书中的史实资料来自各国的故事集《国语》。《国语》又称为《瞽史之记》，内容来自语部记录的史实，因此在文体上，比《左传》更加口语化，并且有许多护教论的教训故事。刚才的文公流离谭中，公子在齐国娶了姜氏，获赠二十乘马，之后忘记了胸中大志。关于这段历史，在《左传·僖公二十三年》中记述得十分简短：

> 公子安之。从者以为不可，将行，谋于桑下。蚕妾在其上，以告姜氏。姜氏杀之，而谓公子曰：“子有四方之志，其闻之者，吾杀之矣。”公子曰：“无之。”姜曰：“行也！怀与安，实败名。”公子不可。姜与子犯谋，醉而遣之。醒，以戈逐子犯。

而《国语》中关于这段史实的记述却有《左传》中的数倍之长，加入了许多劝诫的话。

桓公卒，孝公即位。诸侯叛齐。子犯知齐之不可以动，而知文公之安齐而有终焉（在此终老）之志也，欲行，而患之，与从者谋于桑下。蚕妾在焉，莫知其在也。妾告姜氏，姜氏杀之，而言于公子曰："从者将以子行，其闻之者吾以除之矣。子必从之，不可以贰，贰无成命（使命）。《诗》云：'上帝临女　无贰尔心'（《大雅·大明》第七章）。先王其知之矣，贰将可乎？子去晋难而极于此。自子之行，晋无宁岁（和平稳定的年份），民无成君。天未丧晋，无异公子，有晋国者，非子而谁？子其勉之！上帝临子，贰必有咎。"

公子曰："吾不动矣，必死于此。"姜曰："不然。《周诗》曰：'莘莘征夫　每怀靡及'（《小雅·皇皇者华》第一章）。夙夜征行，不遑启处（安处），犹惧无及。况其顺身纵欲怀安，将何及矣！人不求及，其能及乎？日月不处，人谁获安？西方之书有之曰：'怀与安，实疚大事。'《郑诗》云：'仲（爱人）可怀也　人之多言　亦可畏也'（《郑风·将仲子》第三章）。昔管敬仲（管仲）有言，小妾闻之，曰：'畏威如疾，民之上也。从怀如流，民之下也。见怀思威，民之中也。畏威如疾，乃能威民。威在民上，弗畏有刑。从怀如流，去威远矣，故谓之下。其在辟也，吾从中也。《郑诗》之言，吾其从之。'此大夫管仲之所以纪纲齐国，裨辅先君而成霸者也。子而弃之，不亦难乎？齐国之政败矣，晋之无道久矣，从者之谋忠矣，时日及矣，公子几矣。君国可以济百姓，而释之者，非人也。败不可处，时不可失，忠不可弃，怀不可从，子必速行。"

劝诫的文字中引用《诗》《书》，几为儒士之言，并不是一介女子的言论。即便是一国公子，听到这一番言论，也免不了退缩的吧。更加令人惊讶的是，这一位女子依据天文历数预测命运的变化，竟然如史官一样好像已经洞察了命运。

> “吾闻晋之始封也，岁（木星）在大火（星宿），阏伯之星也，实纪（殷之分野）商（殷）人。商之飨国三十一王。瞽史之记曰：‘唐叔（晋初）之世，将如商数。’今未半也。乱不长世，公子唯子，子必有晋。若何怀安？”公子弗听。

虽然姜氏的博学和善辩令人震惊，但是这些知识是巫史、瞽史中原本就存在的。尤其这篇文章中就引用了《西方之书》《瞽史之记》的内容。

《瞽史之记》是语部所记录的内容。虽然文字记载从殷安阳的时期就已经开始，但那些文字是记录在特定的载体上，一般的史实传承是由语部进行的。《国语》共有二十一卷，其中有九卷是《晋语》。另外，虽然这里引用了《西方之书》中的语句，但是故事中的岁星占卜方法是起源于西方的占星术，因此《西方之书》只是传播了西方的知识。重耳流离谭中，一行人走到卫国的五鹿时，农夫给了重耳一个土块，子犯改变说法：“天事必象，十有二年必获此土。二三子志之。岁在寿星及鹑尾（木星纪年的名字），其有此土乎！天以命矣，复于寿星，必获诸侯。天之道也。”子犯有此预言，是因为土星在天一周为十二年，通过占卜得知到那时将打败卫国。公子回晋国时，董因到黄河迎接公子，也通过岁星

占卜以及《瞽史之记》等告知公子将成功回到晋国。像这种以木星运行情况为依据的占星术大概是从西方传入秦、晋的。这一占星术与分野说相结合，对后来战国时期的学术产生了影响。这一点我已经在《中国的神话》一书中做了阐述。

贵种流离谭这一系统的故事，如同文公重耳传说以及元曲《赵氏孤儿》一样，多半是传入晋的。故事的原型有可能从其他地方获得。尤其是岁星说是通过秦、晋传入中国的，秦、晋之地可以从北方或西方接触西方文化。在古老的瞽史传承过程中，加入了巫史相关的知识，故事得到了展开和传承。从齐姜的话中可知，这其中也包括《诗》《书》的内容，而大部分都是儒士的话。《左传》《国语》的编纂进行于战国中期，也是通过这一点推测出来的。

《左传》与《国语》相比，语言更加偏向于文章体，是简洁的记事文。这一点从金文中就已经可以发现，这种文体在历史事件的记述中发挥了十分活跃的力量。《左传》庄公八年、九年中记载了齐国的无知之乱。齐国的连称、管至父被派去戍守葵丘，齐侯承诺瓜熟时出发，来年瓜熟时派人去轮换，让他们两人回都城。但是一年期到，还是毫无音讯。两人觉得他们被抛弃了，于是开始密谋反叛。那年冬天十二月，齐侯到贝丘打猎，此前因冤案被杀害的彭生化身为一只野猪，像人一样站立起来嚎叫，襄公十分害怕从马上坠落，急忙回宫，但是把鞋子丢了。襄公让随从费去找鞋子，费没有找到，襄公就用鞭子笞打费的背，流了许多血。费跑到宫门外，刚好碰到要闯入宫内的叛乱者。以下是对当时场景的描述：

> 反，诛屦于徒人费，弗得，鞭之，见血。走出，遇贼于门，劫而束之。费曰："我奚御哉！"袒（脱衣露出一侧肩膀）而示之背，信之。费请先入，伏公而出，斗，死于门中。石之纷如（小臣的名字）死于阶下。遂入，杀孟阳（襄公的替身）于床。曰："非君也，不类。"见公之足于户下，遂弑之，而立无知。

开头的句子主语几乎全部省略，也没有接续词。句子的描写很跃动，而不适合口头讲述。

《左传》的所有文字，语法都十分工整。高本汉探讨过"于"的用法，通过"于"的准确使用，他否定了《左传》伪作论。《左传》伪作论认为《左传》中关于历法的记载包含许多后来出现的知识，与《史记》的引用不一致等等，也是很有力的学说。但是《春秋》的正文叫作"经"，完全是年表式；与之相对，《左传》中加入了大量的物语内容，不参考一些资料的话是不可能实现的。大概这些资料，是从晋以及周王室得到的。《左传》中还包括外交上的条约文件"载书"，以及外交相关的书简等等，都是根据当时的资料编纂的，被收藏在叫作周府、盟府的书库中。从现存的金文资料来看，颁发给晋文公的策命也具有很高的可信度。另外，先行文献中出现了《志》《前志》《郑书》《军志》《史佚之志》《先王之礼辞》《周文王之法》《周公之典》，大概是参考了这些文献。书中的语言都依据一定的标准统一起来，但是也出现了诸如代词"旃"、疑问助词"居"、否定"蔑"等几种特殊的用法，但这其实是来源于原先的参考资料。"旃"出现在《诗·唐风》，"居"

出现在《诗·邶风》，都是符合当地方言习惯的用法。

以上文公传说中有讲到在秦王设立的宴会上进行了断章赋诗。关于断章赋诗的记载在《左传》中有六十五条，都是编者加入的内容。《诗》被看作春秋时期贵族社会的教养体现，孔子的敌对者阳虎在劝诱孔子做官时也使用了“日月逝矣　岁不我与”（《论语·阳货》）这种文雅的诗句。《左传》中接待使者时，也使用了“日云莫矣　寡君（我的君王）须矣”（《左传·成公十二年》）这种诗一般的雅句。从这一点中，也可以看出当时《诗》的地位。当时在宴席上演奏诗篇也是事实。因此当时《诗经》对于出使他国的使者来讲也是必要的教养。《论语》中有一句话为：

> 诵诗三百，授之以政，不达；使于四方，不能专对。虽多，亦奚以为？《子路》篇

在日本可能需要掌握催马乐以及风俗歌等民俗歌谣，但是在宴席上则像谜题一样吟诵诗歌。据《左传·襄公二十八年》记载，晋国赵盾的孙子赵孟出使郑国时，郑穆公的七个儿子——也就是“郑国七穆”，各自赋了一首诗抒发志向。那时，七穆之一子产赋了一首《小雅·隰桑》：

> 隰桑（洼地中的桑树）有阿（柔美茂盛）　其叶有难（茂盛）　既见君子　其乐如何　第一章
>
> 心乎爱矣　遐不谓矣　中心藏（臧）之　何日忘之　第四章

这首诗是从祝颂诗转化而来的恋爱诗。当时赵孟回答“武请受其卒章（第四章）”。《论语·宪问》中也评价子产说，郑之文章“东里子产润色之”，认为子产文学修养极高。七穆赋诗传说大概就是来自于此。

孔子在给弟子教授《诗》时对《诗》进行了讽咏。下面《论语·子罕》篇中的两段体现了孔子对于《诗》的态度：

子曰：“衣敝缊袍（棉袍），与衣狐貉（用上乘毛皮做的裘皮衣裳）者立而不耻者，其由（子路的名字）也与？‘不忮不求 何用不臧’。”子路终身诵之。子曰：“是道也，何足以臧？”

“唐棣（木梨）之华 偏（翘起貌）其反而 岂不尔思 室是远而”。子曰：“未之思也，夫何远之有？”

这里毫无征兆地出现了两句诗，诗句与孔子的话语之间没有任何衔接，可见孔子是在吟诵这句诗。第一首诗是《诗·邶风·雄雉》，是一首恋爱诗。第二首诗是不见于《诗》中的佚诗，也是一首恋爱诗。诗的意思是：“唐棣的花朵翩翩摇摆，却不能靠近。我虽想念你，但我的家太远了。”孔子在弟子面前吟诵了这句诗后说：“他还是没有真的想念，如果真的想念的话，又有什么遥远的呢？”杜克义说《诗》无论何时都被当作护教式的内容，但本来绝非如此。

《左传》中引用了许多《诗》和《书》的内容，书中的引用格式为“诗曰”“书曰”。《诗》被看作是“经”，但是这个说法是产

生在《孟子》出现之后。因此可以认为《左传》可能成书于《孟子》之后。《左传》应该叫作《春秋左氏传》。《史记》中提到的《左氏春秋》也是这本书。对《春秋》进行解说的书除了《左传》还有公羊高的《公羊传》和穀梁赤的《穀梁传》。三本书并称为“春秋三传”。但是《公羊传》和《穀梁传》主要是对《春秋》的记述方法和历史观点的理解，与《左传》有着本质上的不同。《左传》中有许多古老的故事传说，比如孔子向郯子询问凤凰图腾的故事，以及一个叫蔡墨或史墨的巫史讲述的豢龙氏的龙图腾故事等等，据传豢龙氏是晋国望族范氏的祖先。《国语》中也有许多诸如此类的故事，记述传承这些故事的人叫作“瞽史”或“神瞽”，是“习于春秋”的人（《国语·晋语七》）。这些故事都是由语部传承的。

《国语》与《左传》两本书的作者都是左丘明。关于左丘明，在《论语·公冶长》中孔子评价为：“巧言令色足恭（过分恭敬），左丘明耻之，丘亦耻之。匿怨而友其人，左丘明耻之，丘亦耻之。”可见是孔子之前的人。但是，在《史记·太史公自序》中，司马迁阐述想要编撰《史记》的想法，提到了文公囚禁、孔子困陈蔡、屈原作《离骚》之后，提到了这个人，说：“左丘失明，厥有《国语》。”左丘明和这里失明的左丘，一定不是一个人。但是，语部传诵这些故事的应该是叫作左史、左氏的许多个人吧。《左传·昭公十二年》中记载，左氏倚相能够熟读《三坟》《五典》《八索》《九丘》等古籍。这里说的熟读是能够背诵。左氏倚相的“习于春秋”“读三坟五典八索九丘”，与日本的稗田阿礼“诵习

帝皇日继，及先代旧辞”[1]是一样的。中国也一定有同样的语部传承者。

我们说《春秋》，并不一定是指鲁国的《春秋》，《孟子·离娄下》中还提到了“晋之乘，楚之梼杌，鲁之春秋”。在《墨子》《国语》中也出现了晋、楚、周、燕、宋、齐国的《春秋》，还有书名为《百国春秋》。现在存有的《晏子春秋》《吴越春秋》应该也属于这个系统。《楚汉春秋》讲述汉楚兴亡史，也被认为是一本故事性的史书。

可以认为《左传》《国语》是春秋这一整个系统中古老的形态，大概是由直属于王室或诸侯的巫史神瞽传承下来的。因此，这种语部传承就缺少了民众基础。本来古代叙事诗应该是在民间传承之中发展的，但是中国不是大一统的国家，也没有都市国家这种古典世界结构，因此就没有脱离巫史世界观，实现与民众的共享。因此这种传承，在《左传》中被伪装成史传，在《国语》中则被分离成一个个教条式的故事。可以说只有脱离了巫史、神瞽的传统之后，才产生了精彩的古代物语文学。讲述吴越兴亡的《吴越春秋》、描写汉楚兴亡的《楚汉春秋》就是属于这一类型。在民众共鸣的基础上，才第一次诞生了史传的世界。

四 伍子胥神

吴越的兴亡史作为江南哀史的开端，是再合适不过的华丽史

① 《古事记》序，见《古事记》，周作人译，前引书，XVI页。

剧了。如果有作者的话，甚至可以以此为题材创作出一首美丽的叙事诗。拥有一世智谋的伍子胥与范蠡敌对，绝世美人西施，兵法家孙武，以及其他的义士、奸臣，他们在江南地区背负着这片土地的兴亡进行斗争。春秋末期，江南各国首次成为历史的主角。

长江下游地区的古代文化有着极其悠久的历史。从江苏到安徽的青莲岗文化，其历史与殷地的龙山文化几乎同样悠久，其南部的长江下游地区拥有良渚文化，西南部是湖熟文化。春秋中期在江南地区发展起了楚文化，可能也是属于青莲岗系的文化。楚国早期接触到了江汉地区的屈家岭文化，在其农耕文化的影响下实现了快速的发展。徐淮文化、吴越文化恐怕也与良渚文化、湖熟文化有着一定的联系。徐淮在整个西周时期都在与周王朝的势力进行对抗，徐偃王传说可谓达到了顶峰。周穆王时期，徐偃王与诸夷联合，形成了当时的一大势力群体。这一古老种族，尚有卵生传说这样的出生谭存在。通过金文文献可知，春秋中期徐偃王一族仍然是与中原地区抗衡的强有力势力，后来遭到晋、鲁等国的联合攻击。《诗·鲁颂》就是为庆祝那场战争胜利而作的诗。

继楚、淮夷之后，吴越登上了历史舞台。吴越的兴起十分迅速。但是不久吴国就灭亡了，越国的霸权也没有持续太久。但是，与中原的礼教文化相对立的那种充满野性的活力，是至今为止仅有的。在野心、杀戮与谋略的相互碰撞之中，产生了悲剧。这种悲剧作为时代变迁的象征，引起人们深深的感慨，作为物语传说被人们广为传颂。《左传》中也有关于这一段时期的历史，《国语》中录有《吴语》一卷、《越语》二卷。这些文章没有经过巫史的粉饰，与《战国策》相同，都存在夸大其词的地方。《战国策》

记录的是战国时期纵横家的精彩辩论、谋略以及行动，但是其中不包括吴越时期。吴国于公元前472年灭亡，越国在勾践之后逐渐没落，最终于公元前334年被楚国消灭。《战国策》中所记载的历史时期，已经是秦、齐、楚三国鼎立的时期了。吴越的兴亡，处于春秋五霸和战国的三国鼎立时期之间，还有人将越王勾践作为春秋五霸中的最后一位霸主。

吴越时期的历史记录在《吴越春秋》与《越绝书》中。虽然两本书都是汉人的作品，但应该是根据战国时期流传的历史收录的。《吴越春秋》由后汉赵晔编撰，共六卷十篇；《越绝书》相传由同是后汉的袁康编撰，共十五卷，每卷都分为内传和外传。有人指出，袁康是会稽人士，书中记录了当地的旧闻，并由同乡的吴平加以整理。后汉王充在《论衡·案书》篇中提到了“君高之《越纽录》”，其中，君高是吴平的字，《越纽录》应该就是《越绝书》。也有人认为《吴越春秋》的编撰参考了《越绝书》，不管怎样，资料一定都是当地的古史传说。其中还加入了许多《史记》中没有采用的俗传，一般认为是在民间传承下来的。

这一段悲剧的主角就是伍子胥。伍子胥名员，父亲是伍奢，兄长是伍尚。他的祖先伍举事春秋五霸之一楚庄王，以直言进谏而闻名，是楚国的名门望族。伍奢是平王太子建的太傅（教育官职）；平王得知他为建从秦国娶过来的妻子是一个绝世美人，就将她据为己有，给建娶了别的女子。后来有人就向平王进谗言，称太子建怀恨在心。太子建逃至宋国，伍奢与伍尚被杀，子胥追随建到了宋国。后来又逃到郑国，建在郑国被杀害。子胥一心想

为父亲与哥哥报仇，奔赴吴国，在江上遇到一位渔者。渔者怕被别人看见，就唱道：

日月昭昭乎侵已驰　与子期乎芦之漪

一边唱着歌一边离去了。天色暗下来之后，渔者再次出现，呼唤芦苇丛中的伍子胥：

日已夕兮予心忧悲　月已驰兮何不渡为　事寖急兮当奈何为

渔者将他安全地送到了对岸。子胥感激渔者的恩德，解下身上的佩剑赠与他。渔者没有接受，说虽然现在你被悬赏千金，但是你的事情我不会泄露出去。说完，就自杀沉江了。

走了一会，碰到一位在江边洗衣的女子，子胥向她讨要了一些食物，正要离去之时，女子也跳入江中自杀。子胥终于到达吴国时已是衣衫褴褛，在他乞讨赶路的时候引起了市正的怀疑，被带到了吴王阖闾的面前。在与吴王交谈的过程中，得到了阖闾的极度信任，于是子胥事于吴国，开始了报复楚国的计划。数年之后，经历了十五战十五胜，攻陷了楚国都城郢，子胥掘开了平王的坟墓，鞭笞平王的尸体为父亲和哥哥报仇。虽然有记载说吴国君臣侵占楚国君臣的妻妾，但是从汉朝刘向所著的《列女传》中可知，当时本来为太子建从秦国娶回来，后被平王占为己有的伯嬴，也就是昭王的母亲，坚持守节，劝退了他们。这一段历史剧就始于这位妇人。楚国的青铜器中，还有这位妇人留下的器物

（卲王之諻簋）。

子胥所事吴王阖闾，本是诸樊之子公子光，将吴王僚杀害之后自立为吴王。当时诸樊的弟弟季札正受命出使晋国，还在巡游各国的途中。《左传·襄公二十九年》记载道，季札在鲁国请乐师为他演奏《诗》，还对各国的政治进行了评论。据传他此行的任务就是视察各国国情，这段故事就是通过《诗》来观察政治，植根于一种政教性质的文学观念。因此国风的这种状况，与现在的《诗》有所不同。还有一个著名的故事，是季札完成各国巡游返回吴国的途中，经过徐君之墓，将徐君生前想要的剑挂在他的墓上离去。季札回到吴国时，王僚已经被杀害，季札去他的墓前痛哭过之后才回到宫中复命。季札巡游各国，表示吴国开始对中原文化产生兴趣。从近年来寿县出土的青铜器来看，吴国当时的青铜器文化已经可以力压中原，其制作工艺、花纹、字体都十分华丽。现存的有吴王阖闾、其子夫差的器物，以及越王勾践和季札儿子使用的剑。

阖闾十九年，由于越国在南方不断强大起来，吴王先发制人，攻打越国。越王让三个人在吴军前自刎，趁吴军掉以轻心时在姑苏大破吴军，阖闾负伤而没。这三人自刎，或许是战场上的厌胜咒术。阖闾之子夫差谨记阖闾嘱托，为父报仇。两年后，吴国在夫椒打败越国，越王勾践带领五千士兵在会稽山请求降服。勾践提前贿赂了大宰嚭，夫差听信其言，放过了勾践。子胥大怒，“目若夜光，声若哮虎”（《越绝书》卷八），用古今历史上的成败经历劝谏夫差，夫差不听。后来子胥出使齐国时将儿子托付给了鲍氏，夫差怀疑他有异心，赐他属镂之剑，命他自裁。

子胥在临死之前留下遗言，诅咒吴国："必树吾墓上以梓，令可以为器；而抉吾眼县吴东门之上，以观越寇之入灭吴也！"夫差大怒，将子胥的尸体用鸱夷兽皮裹着投入了江中。鸱夷指的是将古代神判中失败一方与神判用的神兽解廌一同投入水中时用的皮囊。"法"字的繁体字"灋"就是取解廌的廌、表示败诉者的大（表示人的形状）、自我诅盟之祝词的器皿ㅂ的盖子，将其全部投入水中以祓除对神的玷污。"灋"原本的意思是废弃，与日本大祓的做法是类似的。子胥的尸体被投入海中，就是采用了这种祓除亵渎神灵仪礼的做法。那一年恰好孔子结束了多年的流亡生涯，被允许回到鲁国。

子胥去世后的几年，庄稼收成一直不好。夫差在黄池之会（公元前 482 年）上以盟主的身份炫耀其成就的霸业，也就是在那一年，越国攻入吴国都城，太子战死。十年后，也就是夫差二十三年（公元前 473 年），越国再次攻破吴国，吴国灭亡。卧薪尝胆，一直在等待时机的越王勾践，在谋士范蠡的帮助下，终于一雪会稽之耻。子胥枉死之后，他的亡灵经常以身骑白马的形象出现在东海涌来的波涛之上。当地的人们在胥山供奉子胥的灵魂，祭日当天会将白马投入海中以祭祀子胥。越国大破吴国的时候，子胥还出现在了越王的梦中，告诉越王攻击的方法。越王在江边设祭坛供白马，拜祭子胥，顷时波涛汹涌，吴国城门被攻破。吴王被捕，范蠡一边击鼓，一边说："上天苍苍，若存若亡？何须军士，断子之颈，挫子之骸，不亦缪乎？"（《越绝书》卷十）让吴王赶快自尽。夫差说没有脸面去见子胥，就用三寸帛作幎冒，蒙住自己的眼睛自杀了——幎冒是盖在死者脸上的布。根据《吴

越春秋》的记载，越军入城的时候，子胥的亡灵确实是出现了，并且样子非常吓人，“头巨若车轮，目若耀电，须发四张，射于十里”（《勾践伐吴外传》）。那一夜风雨交加，电闪雷鸣，飞沙走石，势如弓弩。越军苦恼，停滞不前。范蠡以梦兆知之，遂拜祭子胥，迅速得到进路。暴风神是将季风地区的飓风神格化了的形象。从清赵翼的《陔余丛考》卷三十五可知，虽然后来历朝历代都禁止滥建祠庙，但是伍子胥神还是很受尊崇。

越王灭吴国后，率兵来到徐州，与江淮及齐、晋等诸侯相会，接受祝贺，宣示霸业。然而范蠡久事勾践，与勾践共同经历会稽之辱，这时却突然要求归隐，改名为鸱夷子皮，浮海而去。鸱夷子皮与被抛弃的子胥一样，以祓除邪恶之意取名。这其实也是一种自我放弃，亡命者将自己作为放逐者。孔子离开齐国的时候在田桓子的门上挂上了鸱夷才离去，这大概也是一种亡命者的仪礼。范蠡后来住在陶地，成为富豪，被称为陶朱公，生活悠然快活。那时候孔子的弟子子贡也擅长于投机，其富裕程度甚至可以与国君相比，据说他与吴越也有深切关系。甚至有人说《越绝书》的资料是来自于子贡。

吴越兴亡的这段哀史经常被唐代诗人所歌咏，可谓家喻户晓，在这里介绍这段物语的概要，希望读者思考这个物语传说的意义。因为这个传说与宫廷语部传承不同，是在民众的基础上流传的。这个物语的形成过程中几乎没有任何巫史的成分，反而有很多《战国策》中的术士以及干将与莫邪神剑的传说、胥山祭祀中的民间信仰等非宫廷因素。吴越的开国传说中，还有如大禹娶的

涂山之女是九尾狐这样的民间神话。另外，物语中还加入了歌谣。例如涂山女唱了这样一首歌：

绥绥白狐　九尾痝痝　我家嘉夷　来宾为王
成家成室　我造彼昌　天人之际　于兹则行　明矣哉《吴越春秋·越王无余外传》

伍子胥迎接从楚国逃亡而来的伯喜（嚭）并向阖闾举荐他，两人都十分欢喜之时，子胥说“子不闻河上歌乎”，并吟唱了下面的歌谣：

同病相怜　同忧相救　惊翔之鸟　相随而集　濑下之水　因复俱流　胡马望北风而立　越燕向日而熙　谁不爱其所近　悲其所思者乎《吴越春秋·阖闾内传》

在《吴越春秋》中还可以看到乐师扈子的琴曲、越王夫人成为吴王臣妾时所作歌、采葛之歌、军士离别歌等等，都是楚辞的形式。这种形式的歌谣不可能出现在春秋末期，因此一定是在战国末期之后，此物语形成过程中逐渐加进去的。

《吴越春秋》有的素材应该来自《越绝书》。《越绝书》原本《内篇》八篇，与《汉书·艺文志》“诸子略杂家”中出现的《伍子胥》八篇或许有着一定的联系。《文选》注以及《太平御览》卷三百十五中引用了《越绝书》中的“伍子胥水战法”。另外，在《汉志》“兵书略”中也有《伍子胥》十篇，《图》一卷。孙武的

《吴孙子兵法》八十二篇，现存的是十三篇，与银雀山墓出土的汉初十三本篇是相同的。同时出土的还有一万一千字以上的《齐孙子》竹简，由孙武之后百年的孙膑所著。所谓的《伍子胥之书》，大概是由以上这些书籍，以及古时保存、经民间传承的历史，结合起来形成的《越绝书》《吴越春秋》。

战国之后，史官记载历史的方法已经被废除，巫史的传承也已经消失，各国的事情几乎都是以传说物语的形式流传的。大概汉楚兴亡之际也是如此。对于汉朝初期的事情，《楚汉春秋》这种传说性的史书应该是唯一的资料了。司马迁编纂史书时的参考资料，可能也大都是这种类型。《史记》第一次实现了从传说到史传的转变。

但是《史记》中的人类命运这一主题已经在吴越兴亡哀史中出现过。其中描绘了人们在不可抗拒的命运中勾勒幸福与不幸的命运的场景。在传说中包含若干歌谣，这一形式在《楚汉春秋》中得到了更好的完成。楚汉兴亡是比吴越地区的江南哀史更加壮大的历史剧。但是其中仍然没有产生叙事诗。中国人使用单音节词汇，叙事诗这种形式不适合中国人。因此杜克义将庄子称为“哲学家中的诗人”，将庄子的文章称为“周代中国叙事诗中最美的作品”（前引书，74 页）。很无奈的是，对叙事诗形式的规定一直不够稳定，但是叙事诗还是应该在这种物语性当中，体现形成诗作的社会意识。这种命运观的意识，终于在下一个时代有了明确的形式，也就是史传性质的《史记》文学。

第七章

思想与文学

一　天之思想

虽然周初期的文化是继承自殷，但是也出现了历史变革时期该有的巨大变化。青铜器的铭文中出现了极具叙事性和思想性的长文。例如成王期末令彝上的一百八十七字，成康期麦彝上的一百六十七字，康王二十三年大盂鼎上的二百九十一字。但是根据考证，写这些器物铭文的人都是殷系氏族的人，令、麦是神职者，盂是一名武将。另外，盂还有小盂鼎，记录了康王二十五年大败鬼方之后举行克捷之礼的场景，全文共达四百字左右。周朝本来没有自己独有的文字和青铜器文化，都是从殷朝传承而来的。但是，在大盂鼎中出现的文王、武王受命以及天的思想，可以说都是在殷周革命中形成的最初的政治思想。这也成了之后儒教政治思想的核心理念。现在来看大盂鼎的全文。

> 唯九月，王在宗周（周都城，现在的西安）命盂。王若曰：盂，丕显文王，受天有大命，在武王，嗣文作邦，闢厥匿（人民的恶），匍（敷）有四方，畯正厥民。

首先文章开头讲的是周的受命。周朝历经文王、武王两代，排除了民中诸恶，坐拥四方土地，改变了民心。这也要求对世界观做出改变。

> 在于御车（祭祀），戯酒无敢醉。有□烝祀（祭名）无敢扰，故天翼临子，灋（法）保先王，□有四方。我闻殷坠命，唯殷边侯甸（诸侯），与殷正百辟（长官），率肄于酒，故丧师。

殷的灭亡全是因为酒。殷朝是采取祭政形态的王朝，所有的祭祀中都要用到酒。因此周朝否决那种神人互相饗宴、神人互融的政治形态。这也与下面提到的主张有关联，即否定萨满教式的王权，认为政治是理性的，而天意是通过德性获得的。

> 巳女昧辰（早上）有大服（重要的仪式），余唯即朕小学，女勿克余乃辟一人。今我唯即刑禀（典型）于文王政德，若文王命二三正（政治原则）。今余唯命女盂鬻烎（辅佐）。敬雝德经，敏朝夕入谏，享奔走，畏天威。

这里的小学就好像是男子集会场所一样。从殷朝的甲骨文也可以看到，小学指的是将诸族的小子小臣亦即贵族子弟聚集在一起，进行教育的机构。大概君王也会亲临仪礼，此被称为“大服”，应该是非常重要的仪礼。当时，根据文王定下的种种原则进行教育，盂被任命进行辅佐。一般都会任命氏族的长老或者军队的师长作为这种男子集会场所的指导者，指导的内容也不仅限

于指导军礼，还包括“敬雝德经”，通过内在的德行修养，敬畏天威。天命是以德性的形式存在于人们内心的。

王曰：乎令女盂刑乃嗣祖南公。王曰：盂乃釁夹（补佐）死司戎（军事）。敏誎罚讼（军律），夙夕釁我一人（天子），烝四方，于我其遹省（巡察）先王受民受疆土。

这主要是任命盂为军官职事的策命。盂的家族，从其祖先南公开始，就服事周朝。恐怕殷周革命的时候，也曾协助过周朝。现在盂获赐旂，继承祖业。

赐女鬯一卣（用于祭祀的酒器），絅衣、市、舄（以上为礼装用）、车马。赐女祖南公旂用狩。赐女邦司四伯、人鬲，自駿至于庶人六百又五十又九夫。赐夷司王臣十又三伯，人鬲千又五十夫。亟□迁自厥土。

下面来看一下颁发策命的同时赏赐的东西。鬯是秬鬯，有着香草气的酒，在神事时使用。卣是一种酒器，絅衣是祭衣，市是盖膝盖的毯子，舄是祭祀时穿的鞋子。“祖南公之旂”是周王室从前赏赐给盂之祖南公的。之所以这个器物又出现在了周王室，是因为后来南公又返还了一部分赏赐。这种互相授受之法，被认为具有授灵的意味。在“贵种流离谭”中讲到的“返纳瑾璋”，也是这种仪礼的例证。王室与其附属氏族之间的互相赠送，就体现了这种灵魂分与关系。

值得注意的是，赏赐的除了一些仪礼意义的东西之外，还赏赐了许多人鬲。人鬲就是隶属的不自由民，“自駭至于庶人”，各个阶层都有，统称为人鬲。伯是管理人鬲的官职，这些管理者根据其出身以及所属关系等被称为邦司、夷司王臣等，各自管理自己的人鬲。若是十三伯管理一千五十个人，那么就是一个伯管理七十五个人。根据同时期的宜侯夨簋可知，夨获赐郑七伯和一千零五十个人鬲，也就是一个伯管理一百五十人。这两个数字都是整数。宜侯夨簋记录的是周天子封建夨为宜侯时的事情。当时将宜地的六百几十名庶人也一起赏赐给了他，从当时封建的规模来看，暂且认为是将氏族成员与这些人算在一起的。《左传·昭公七年》中有记载，将群臣阶层划分为十等，可见由封建诸侯构成了当时的阶级社会。

因此有人主张以上内容是中国古代曾经存在奴隶制度的有力证据，这一主张可以说有相应的理由。根据宜侯夨簋的记载，农地被整齐划分为条里，这些人则依附在土地上。但是，通过上面的整数数字来看，不可能一直维持这种不包含家族在内的奴隶。并且，也没有足以维持的新的供给源。实际上，这种赏赐人鬲的行为只出现在了这两个青铜器的铭文上，仅限于周康王的时期。罗马也有一个特定的时期，出现了大量的奴隶，那是由公元前3世纪中叶开始的征服战争带来的。据说罗马于公元前167年在伊庇鲁斯俘获十五万奴隶，之后主要依靠进口获得奴隶。所谓的进口，其供给源就是山贼、海盗等。据说在提洛岛上的奴隶市场，一天可能有两万人的奴隶被买卖。但即便如此，奴隶的数量还是急剧减少，实现了奴隶的解放和自由。

西周时期既没有这样获得奴隶的方法，也没有持续稳定的供给源和奴隶交易市场。奴隶的产生只是由大规模战争带来的暂时现象。根据小盂鼎的记载，此役获得了一万三千八十一名俘虏。奴隶全部都是异族。有人认为所谓天的思想，就是为了解放奴隶、使奴隶获得自由而存在的一种意识形态。但是依据铭文来看，这种思想还是在殷周革命中反映出来的周朝一统天下的意识形态。铭文的最后一段是这样的：

> 王曰：盂，若敬乃正（官事），勿灋朕令。盂用对王休（恩赐），用作祖南公宝鼎。唯王廿又三祀。

王对盂重申自己的训诰，盂因而制作了其祖南公的祭器宝鼎。年称为祀；在文末采用了殷代纪年法。

这篇铭文格式上类似于《书》中的《五诰》篇，即《大诰》《康诰》《酒诰》《召诰》《洛诰》，而内容则接近于《酒诰》。以《五诰》为中心的周书各篇仍然有难认的字，但是目前通过与金文的比较研究，应也在不断推进对原文的解读。

杜克义先参考近东等国家的先例，从铭文开始研究中国古代文学史。他列举了《礼记·祭统》中记载的孔悝鼎的铭文。因为这篇铭文乃是仿照了西周末期铭文的拟古样式，并不能作为资料。对于这篇铭文，杜克义说："这篇铭文明显是叙事性的文章，但是可以确定的是，中国的铭文文学中没有出现可与希腊的纪念性讽喻诗（monumental epigram）相媲美的叙事性讽喻诗。其原因是，

这种列举行政事务性安排的内容完全是散文性质的。整篇文章只说了任命以及任命后续相关的事，文章内容也仅仅是通过文书来确认、证实任命的真实性。因此周朝产生的大量铭文文学不是诗文学，只是具有某种叙事形式特征的散文”（前引书，24 页）。当然，彝器的铭文既不是诗文学也不是叙事文学。铭文的文体庄重，符合使用彝器的祭式，仅限于简要记录祭器制作的由来。最重要的是，铭文不是对外公示的文章，而是祭拜祖灵的氏族内部的文章。铭文并没有对外的姿态。

与外族的关系有时会表现在诗中，比如对于众多参与祭式的人的描写。例如《大雅·江汉》歌咏了召伯虎讨伐淮夷的功绩，后半部分采用了西周后期金文的格式，这在前面已经讲过了。二雅的诗篇可能会与铭文有关联，但是铭文是刻在家庙祭器上告知祖灵的文字，从这一点来讲，确实无需追求铭文的文学性。但是即便如此，金文还是当时最高水平的文辞。周初期的大盂鼎、后期的毛公鼎就是其中的代表性作品，在思想上显示了当时政治思想的顶峰。通过大盂鼎铭文可知，天命思想早在周初期就已经确立起来了。殷代民众受到错误观念的支配，认为可以在狂喜（ecstasy）的状态下与神交感。但是社会秩序的维持必须依靠内在于人性中的德性。理性的事物是上天的馈赠，而只有意识到这一点才能够适合天命。大盂鼎中主张改革意识的思想，在毛公鼎中被认为是恢复秩序的唯一方法。毛公鼎中对这一思想记载如下：

王若曰：“父厝，丕显文武，皇天弘厌（满足）厥德，配我有周。膺受大命，率怀不廷方（不来朝聘的国家），亡不闬

于文武耿光（大光）。唯天将集厥命，亦唯先正（先辈大臣）襄辪厥辟，勛勤大命。肆皇天亡斁，临保我有周，丕巩先王配命，畏天疾威，司余小子弗，邦将曷吉？迹迹四方，大从丕静。呜呼！惧作小子溷湛于艰，永巩先王。” 第一段

善效（指导）乃友正（同僚），毋敢湛于酒。女毋敢坠在乃服（官职），恪夙夕，敬念王畏不易。女毋弗帅用先王作明刑，欲女弗以乃辟（王）函于艰。 第五段

毛公鼎记录的应该是在共和期的混乱局势下，周王朝面临“呜呼！惧作小子溷湛于艰，永巩先王”的倾覆危险。当时的长老毛公依嘱稳定时局。政策方面提到了保障庶民的生活，尤其是对鳏寡孤独老人的政策，十分重视民生的安定，将其视为王权社会的基础。天命思想在这里作为一种媒介，使统治者将关注点投向了人民。自觉地拥有民众意识的人被称为君子。二雅中也有许多歌咏君子之道的诗篇，比如大雅中的《假乐》：

假（嘉）乐君子 显显令德 宜民宜人 受禄于天 保右命之 自天申之 第一章

威仪抑抑 德音秩秩 无怨无恶 率由群匹（多数人） 受福无疆 四方之纲 第三章

天与民对称，德与禄相应。另外第二章有“不愆不忘 率由旧章”，第四章中还出现了“不解于位 民之攸塈”，也就是说天命、德治的思想贯穿于西周时期的金文以及《诗》《书》中并得以

普遍化，而没有出现权力统治的思想。因为二雅确实是人们歌唱的诗篇，所以其中表现的内容应该是他们现实的意识。

思想并不一定是现实的直接反映。反而多数情况下，是以现实的矛盾为契机，要求变革，追求理想的状态。因此《诗》《书》中反映的政治思想，也不一定是分析当时历史的唯一资料。但是在历史的研究过程中，史料的选择是非常重要的。对于《书》，杜克义选取了其中的《甘誓》《牧誓》两篇，指出在这两篇战争前的布告中没有任何英雄的因素，是因为这不过是贵族阶级为了扩大其贡税来源而进行的战争而已。《牧誓》是周武王伐殷时所发布，王“左杖黄钺，右秉白旄（饰有牛尾的旗子）以麾，曰：逖矣，西土之人！”遂对与其联合的各氏族呼吁：

> 称尔戈，比尔干，立尔矛，予其誓。王曰：古人有言曰：牝鸡无晨。牝鸡之晨，惟家之索。

武王列举了殷的失政。“今予发（武王的名字），惟恭行天之罚。今日之事，不愆于六步七步，乃止，齐焉。夫子勖哉！不愆于四伐五伐、六伐七伐，乃止，齐焉。勖哉夫子！”“勖哉夫子！尔所弗勖，其于尔躬有戮（杀死）。”这篇《牧誓》与夏殷革命时的《甘誓》以及《泰誓》都很相似。虽然这一篇中的很多语句更加激昂，但都是战国时期的拟古文。

对于这篇誓命的性质，杜克义说：“希腊的辩论诉诸理智和逻辑，而中国的告谕则以权威与命令为根本原理。……希腊的辩论是要解释事情的本质，而中国的辩论则是尽量掩饰事物的本

质。例如中国的《牧誓》，将对手商王称作专制统治者、压制人民的人，试图以此来掩饰这场战争的本质是争夺贡税来源这一事实。……所有的父权专制主义者都会给他们侵略的对象冠以专制主义者的罪名。”这表示“原本高举共同体之德的父权体制，已经不是原来的共同体组织，而是变成了专制统治体制”（前引书，42—43页）。

无论古今，所有的战争都没有特殊的大义名分，但是殷周革命比当时蛮族入侵希腊的理由更加充分。殷朝时的祭政统治对当时各氏族来说负担过重，人民对神圣政治的质疑动摇了当时的统一，开始要求由古代氏族制度转向贵族统治，达到这一历史阶段使得这场战争更加轻而易举。这表现在思想方面就是提倡天命天意，主张有德在位的天之思想。在思想的结构方面，天之思想来自这样的认识，即把氏族视为政治对象，把百姓、民等一般词汇作为其意识的关注对象。梁启超在《先秦政治思想史》中，列举出了四十六条《书》《国语》《左传》中天人相对的例句。至于周初期的资料，可以参考《书·康诰》中的“天畏棐忱，民情大可见”以及《多士》中的“惟帝不畀，惟我下民秉为，惟天明畏（威）”。这些语句中，除了所谓的父权制度问题之外，还可以看出更广泛意义的政治思想，亦即天下性世界观的基本观念。在此基础上加上礼教文化，就形成了儒家思想。

二　儒墨之学

从西周青铜器文化的发展中，可以窥见西周时期贵族社会的

文化。他们的内在生活则毫无保留地展现在二雅诗篇中。天的思想不仅具有思想的逻辑性，还通过贵族社会的盛衰得以体验化，并被纯化为礼教文化的传统。所谓的纯化，也可以认为就是内在化，意味着将对天意的自觉理解为人的德性，并将其具体化。孔子常说的“斯文”应该就是这样。他说过“天生德于予”（《论语·述而》）以及“天之未丧斯文也，匡人其如予何”（《论语·子罕》），这种坚定的自信感，也是来源于此。

礼教文化也是祭式、仪礼的文化。承担这一职责的人是巫史。最高的圣职者周公，是孔子一生奉为理想的圣人。巫史的职责涉及所有的神之事，小到祭葬之类。儒家之学就是来自巫史的世界，这一点我在《孔子传》中已经做过论述。另外，他们将《诗》《书》等古文献作为祭式、葬礼的依据。他们从这些古文献以及具体的仪礼实修中学习礼乐传统。

墨家产生于对儒家之学的批判。从批判者的立场来看儒家之学，应该是最符合当时实际情况的。所以接下来我将参照墨家对儒家的批判，以双方的对立面为出发点来分析其特性。诸子之学中，将《诗》《书》奉为经典的，只有儒墨二家。但是墨家对《诗》《书》的态度，与儒家未见得相同。儒家将其奉为几乎绝对的论证方法，但是墨家只是将其作为论证方法之一。在《公孟》篇中，公孟子对墨子说，孔子“博于诗书，察于礼乐，详于万物”，他的神圣地位岂不是相当于天子。墨子回答他说：“夫知者，必尊天事鬼，爱人节用，合焉为知矣。”说公孟子列举的三点，就好比数一下某人借给别人的钱数就认为这个人很富裕一样。儒家认为天是理性的，与之相比，所谓的“尊天事鬼”则更接近于宗

教性的态度。儒家将文王、武王、周公等历史人物奉为理想，墨家则是将神话传说中的禹之道奉为理想。墨家的宗教倾向，从这一点中也可以看出来。

要探究墨家这一思想团体的特征，从他们奉为思想活动教科书的文献开始研究应该是最方便的。这也就是《尚贤》《尚同》《兼爱》《非攻》《节用》《节葬》《天志》《明鬼》《非乐》《非命》《非儒》（现为二十四篇），每一篇都有上中下三篇。《尚贤》的上中下三篇都保存了下来，三篇之间各有异同，现在看一下上篇。

> 是故古者圣王之为政也，言曰："不义不富，不义不贵，不义不亲，不义不近。"是以国之富贵人闻之，皆退而谋曰："始我所恃者，富贵也。今上举义不辟贫贱，然则我不可不为义。"亲者闻之，亦退而谋曰："始我所恃者，亲也。今上举义不辟疏，然则我不可不为义。"近者闻之，亦退而谋曰："始我所恃者，近也。今上举义不辟远，然则我不可不为义。"远者闻之，亦退而谋曰："我始以远为无恃，今上举义不辟远，然则我不可不为义。"逮至远鄙郊外之臣、门庭庶子、国中之众、四鄙之萌人（农民）闻之，皆竞为义。是其故何也？
>
> 曰：上之所以使下者，一物也；下之所以事上者，一术也。譬之富者，有高墙深宫，墙立既，谨上为凿一门。有盗人入，阖其自入而求之，盗其无自出。是其故何也？则上得要也。
>
> 故古者圣王之为政，列德而尚贤。虽在农与工肆（工商）之人，有能则举之。高予之爵，重予之禄，任之以事，断予之令。曰：爵位不高，则民弗敬；蓄禄不厚，则民不信；政令不

断，则民不畏。举三者授之贤者，非为贤赐也，欲其事之成。

这种不断反复的文体，是非常口语化的，与儒家简洁的文体形成了对比。在墨家的文章中，出现过多次"农与工肆之人"，还有群百工、良工，有时还会出现贱人。可见墨家之学的基础，是由农工之徒构成的。墨子自身也是制作兵器类直到木鸢等工艺品的高手。他们笃信天鬼神异，尤其对禹抱有信仰。这一点在第一章中已经论述过。从这篇文章中还可以直观地看到，儒家的立场是以新兴士阶级的教养为主，而墨家集团的阶级立场则截然不同。

而墨家对儒家极其猛烈的非难，也部分由于社会立场的不同。《非儒》原本只有上下两篇，现存的仅有下篇。下面来看其中的几段。

其亲死，列尸弗敛，登堂窥井，挑鼠穴，探涤器（洗涤用的器物），而求其人矣。以为实在，则戆愚（过于正直）甚矣。如其亡也必求焉，伪亦大矣！

儒家在葬礼时会举行招魂的仪式。在《仪礼·士丧礼》也有相关记载，即人死后，登上屋顶，挥舞衣服进行招魂。但是在其他文献中没有出现。儒家的文献中有许多关于丧礼的内容，可以确定的是儒者中包含丧祝这一派。

夫夏乞麦禾，五谷既收，大丧是随，子姓（子孙家族）皆

从，得厌饮食。毕治数丧，足以（欲望）至矣。因人之家以为翠（货财），恃人之野（田野）以为尊，富人有丧，乃大说（悦）喜，曰："此衣食之端也！"

这一段是在咒骂儒家是贱业。《庄子·外物》中也记载了大儒小儒运用诗、礼合力盗墓的故事，证明了儒家的本业在于丧祝这一事实。孔子将儒分为君子之儒和小人之儒，大概也是因为这个原因。孔子的学说属于君子之儒。

儒者曰："君子必古服古言，然后仁。"应之曰：所谓古之言服者，皆尝新矣。而古人言之服之，则非君子也。……又曰："君子循而不作。"应之曰：古者羿作弓，伃作甲，奚仲作车，巧垂作舟；然则今之鲍（皂）函（甲）车匠，皆君子也，而羿、伃、奚仲、巧垂，皆小人邪？且其所循，人必或作之；然则其所循，皆小人道也。

这一段的逻辑是，古服古言曾经都是新服新言。另外，"循而不作"明显就是指《论语·述而》中的"述而不作"。这是对儒家尚古主义的批判，毕竟孔子对传统的深远见解是他们所不能理解的。

孔某所行，心术所至（致）也。其徒属弟子皆效孔某：子贡、季路，辅孔悝乱乎卫，阳货乱乎齐，佛肸以中牟（地名）叛，漆雕（开）刑残，（残暴）莫大焉！……今孔某之行如此，

儒士则可以疑矣！

这一段是主张儒者多有叛乱者。阳货、佛肸虽然不是孔门子弟，但也被算作其中。在文章的其他段落中还主张孔子对楚国白公胜的叛乱给予了帮助。白公胜是楚国太子建的儿子，与伍子胥一样铭记要向楚国报仇，但是叛乱发生的时候孔子已经去世了。然而如果说孔子的行为被与反体制者混为一谈，则不得不说孔子的身上有着革命者的一面。这一点在《孔子传》已经论述过。

儒家是以巫祝之徒为背景的思想团体，而墨家则是以“农与工肆之人”为背景的思想团体。他们能够在众多领域展开活动，也是由于根本上拥有这样的组织。它本来与过去的贵族传统是没有直接联系的。但是不可否认的是他们不仅无法无视这一传统，反而曾经试图通过某种形式与这一传统产生关联，从而巩固自己的思想地位。儒家以圣人君子为理想，而墨家似乎对王公大人这个词汇特别着迷，经常以贱人自称。孔子也曾称自己“吾少也贱”（《论语·子罕》）。儒墨之徒的卑贱意识也是来自于其社会立场。诸子最初的思想活动都诞生于非贵族阶层之中，因此其中包含了一定的革命性质。但是墨子的思想中没有布莱希特所大力宣称的那种高度的革命性和逻辑性。在《墨子》翻译到欧洲的译本中，其文体中含有的非理性一面大概都被隐藏了吧。

儒墨之书中，引用了许多古典文献。关于这一点，杜克义说：“连续的引用和暗示性指示的手法，以及对古代事物的征引，在中国到后代还经常使用，不可否定的是到最近为止这都仍然是中

国精神生活的一大特点。这一现象与中国其他的许多特殊性一样，都来源于周代。其背后隐藏着的是中国社会在矛盾中发展的这种深刻的社会法则性，其根源即可追溯到周代。也就是说，周朝的父权专制主义狭路，表明中国思想并没有实现什么决定性的发展。现实的发展只不过是转移到了一个长期停滞的过渡型社会形态。如果让周代的思想家将社会发展中的发展图式抽离出来，至少会令他们发现隐藏在社会变化中的发展。但是当时完全没有这种情况。”（前引书，63—64 页）这里，所谓的亚细亚生产模式理论便起到大而化之的作用。

在《论语》比较古老的部分，对于经书的引用还没有太多，是从《孟子》以后开始增多的。并且，《墨子》当中引用的《诗》《书》还没有达到现在的形态，例如引用的《书》中《尧典》《皋陶谟》等篇没有出现，引用的其他许多内容也与现在的版本有所不同，因此应该是在经书形成过程中的事情。尤其是关于禹的文献，在本书第一章中也已经论述过，可以说就是在这一学派中产生的。这就类似于尧舜传说乃由儒家发展的情形。虽然当时《诗》已经存在，但是仍然可以认为《书》的一部分是由他们创作的。儒墨之徒要使君子大人认可他们的主张，就必须在先王传统中进行论证。经书的创作与引用，说到底只能作为思想史实去理解，不应该将其全部塞进父权专制的狭路里去。

三　寓言与寓话

与儒墨不同，道家诸子文献中没有引用经书，取而代之的是

寓言和寓话。这一点是应该注意的。关于这一点，杜克义在书中说："站在非儒教哲学立场上编写的东西，尤其是'道家'观点的书籍中，有一些色彩丰富、充满幻想的小故事、比喻以及寓言故事，有时还会有一两个接近伊索教训寓话的故事。但是，即便是极具诗意的作品，整体上来讲还是没有达到欧洲教训寓话的艺术水准——因此也就称不上具有卓越的艺术水准。尽管如此，庄子的作品中特别成功的寓话，无疑是周代中国叙事形式中最有价值的，现在来看也是十分有趣的。"（前引书，65—66页）

杜克义所说的伊索式教训寓话，应该是出现在《韩非子》的《说林》《内储说》《外储说》中的故事。杜克义认为《庄子》中的比喻性表现与前者相同。但前者是寓话，采用动物拟人化手法；后者一般叫作寓言。两者完全不同。

庄子的思想是一种绝对论。具体存在的事物都是绝对的，其中不应该有高低贵贱之分。认为有高低贵贱之分的想法都仅仅是相对性的观点。由此，道在蝼蚁，在稊稗，在瓦甓，在屎溺（《知北游》篇）。以八千岁为春、八千岁为秋的大椿（大树的名字）（《逍遥游》篇），与早上出生晚上死去的蜉蝣，在关乎永恒时间这一方面是相同的。物有生死，但道没有始终。"不以生生死，不以死死生。死生有待邪？皆有所一体。"（《知北游》篇）这种思想仅仅通过逻辑是无法说明的。言隐藏在是非之中。也就是说，言被概念规定，难以达到事物的根本。是以得鱼而忘筌，得兔而忘蹄，得意而忘言。（《外物》篇）语言只是一种手段，但是如果离开了那"仅仅是一种手段"的语言，还能说明道吗？要

解释无限定的道，就必须超越概念的限定。而拒绝概念的表现手段，就是寓言。唯其以虚，才可以言实。

《庄子》的寓言可能是能够表达其思想的唯一方法。但是这种思考有时会包含近乎神话性的表象，这同时也说明了其思想的来源。《庄子》中有许多神话性的表现，至少有很多内容明显是从神话中脱离出来的。这是在其他诸子文章中没有出现的，是《庄子》独有的特点。《庄子》通过这种方式，来表现自由人格活动的姿态。卷首的大鹏逍遥游就是一个例子：

> 北冥（北海）有鱼，其名曰鲲。鲲之大，不知其几千里也；化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也；怒而飞，其翼若垂天之云。是鸟也，海运则将徙于南冥。南冥者，天池也。齐谐者，志怪者也。谐之言曰：鹏之徙于南冥也，水击三千里，抟扶摇（疾风）而上者九万里，去以六月息（风）者也。

在庄子的时代，人们已不再认为鹏是风神化成。在殷朝的甲骨文中，“风”字就是鹏形的鸟。风还是天帝的使者。台风等现象就被视为神威的表现。因此这里描写的鹏，会让人想起台风翻覆天地的可怕活动。庄子说这是他从齐谐那里听说的。这应该就是“志怪”的神话传承。另外，在写北海、南海的篇章中，有记录浑沌的一段：

> 南海之帝为儵，北海之帝为忽，中央之帝为浑沌。儵与忽

时相与遇于浑沌之地，浑沌待之甚善。儵与忽谋报浑沌之德，曰："人皆有七窍（耳、目等七个孔窍）以视听食息，此独无有，尝试凿之。"日凿一窍，七日而浑沌死。《应帝王》篇

整体是不能分割的。即便是真理，若是进行了分析，也就死了。庄子在论述这一观点时，没有用逻辑说明的方式，而喜欢用寓言的形式。但是寓言多采用神话的表象。因此有人认为，庄子之学或许是从神话的解释学发展的。中国古代神话以某种形式出现在了《庄子》中。

夫道……神鬼神帝，生天生地；在太极之先而不为高，在六极（上下四方）之下而不为深，先天地生而不为久，长于上古而不为老。狶韦氏得之，以挈天地；伏戏氏得之，以袭气母；维斗得之，终古不忒；日月得之，终古不息；堪坏（人面兽身的神）得之，以袭昆仑；冯夷得之，以游大川；肩吾得之，以处大山；黄帝得之，以登云天；颛顼得之，以处玄宫；禺强（树神，人面鸟身）得之，立乎北极；西王母得之，坐乎少广（山名），莫知其始，莫知其终；彭祖得之，上及有虞（舜），下及五伯（五霸）；傅说得之，以相武丁，奄有天下，乘东维（星名）、骑箕尾（星名）而比于列星。《大宗师》篇

这里出现的都属于神话。庄子所谓的绝对的世界，没有始没有终，只能表现在超越时间和空间的神话中。因此得道者也都是神话中的神人。由上文可知，肩吾是驻守大山的神。通过肩吾向

接舆询问神人世界这一构想，表达精神的自由：

> 肩吾问于连叔曰："吾闻言于接舆，大而无当，往而不反。吾惊怖其言，犹河汉而无极也；大有迳庭（距离），不近人情（人之常情）焉。"连叔曰："其言谓何哉？"曰："藐姑射之山，有神人居焉。肌肤若冰雪，淖约（有弹力貌）若处子（少女），不食五谷，吸风饮露，乘云气，御飞龙，而游乎四海之外；其神凝，使物不疵疠（病痛）而年谷熟。吾以是狂而不信也。"
>
> 连叔曰："然。瞽者无以与乎文章（色彩）之观，聋者无以与乎钟鼓（乐器）之声。岂唯形骸（肉体）有聋盲哉？夫知亦有之。是其言也，犹时女也。之人也，之德也，将旁礴（覆盖）万物。以为一世蕲乎乱，孰弊弊（劳神苦思）焉以天下为事！之人也，物莫之伤。大浸（洪水）稽天而不溺，大旱金石流，土山焦而不热。是其尘垢粃糠（尘埃和残滓）将犹陶铸尧舜者也，孰肯以物为事？《逍遥游》篇

藐姑射山在《山海经》中也出现过，是神人居住的山。在那里有一位如处女一般年轻、能够长生不老的人。尧治理天下，曾经要去藐姑射山，走到汾水之阳，像失忆一样忘却了天下之事。从尘土粃糠中都孕育了许多尧舜一样的名人，这是在极尽痛骂儒者奔走于礼之末节。

《庄子》的文章是古代典礼文的形式，是祭祀者的文章，这一点我已经在《孔子传》中论述过了。庄子的思想大概都是从对古代神话的解释中衍生出来的，这一点在上文已经论述清楚。这种

绝对论的形而上学，明显出自于古代神话谱系，可以说是神话在思想方面的展开。神话这时已经是干枯的神话，死去的神话。神话不是在原本的祭式中传承，而根据《楚辞·天问》或汉代画像石推测，是通过图画的形式流传的。庄子大概是作为祭司，在不断破灭的神话世界中，寄寓了自己的观念。

《秋水》篇中记载了几段庄子生平的逸闻。其中有一个非常有象征性的故事：

> 庄子钓于濮水。楚王使大夫二人往先焉，曰："愿以境内累矣！"庄子持竿不顾，曰："吾闻楚有神龟，死已三千岁矣。王巾笥（收入箱子中）而藏之庙堂之上。此龟者，宁其死为留骨而贵乎？宁其生而曳尾于涂（泥）中乎？"二大夫曰："宁生而曳尾涂中。"庄子曰："往矣！吾将曳尾于涂中。"

神话便是死去的神龟。古代神话中描写的世界已经消灭。然而，神话的构想所展示的世界，想要保持其鲜活的生命力。神话意欲着永恒的生命。但是在战国时期那个极尽刻薄的社会，在那个极度否定和无视人性的时代，想要延续其历史生命是极其困难的。神话只能活在寓言里。庄子在寓言的象征性里，展示永恒的事物。墨家陶铸禹，儒家更陶铸尧舜，认为他们可以君临天下；在庄子看来这是很可笑的。世间一切都在不断流转。承认流转，就必须认识到其为生命的形式。

《庄子》中蘧伯玉的名字出现了两次。在《人间世》和《则阳》两篇中，都将蘧伯玉描写为得道之人。此人在《论语》的

《宪问》《卫灵公》中也曾出现，孔子评价他说："君子哉蘧伯玉！邦有道，则仕；邦无道，则可卷而怀之。"（《论语·卫灵公》）在《庄子》中论及此人，则说："蘧伯玉行年六十而六十化"，"未知今之所谓是之非五十九年非也"（《庄子·则阳》）。这里的六十化在伏羲－女娲的神话中也曾出现，可知《庄子》是从神话中得到的启发。《淮南子·说林训》中作"七十化"。这种蛇形神的脱皮，是农耕仪礼中象征着生与死、生命复活的祭式。

庄子的思想谱系中，除了这种神话性质的内容，还有儒家的内容。在《庄子》中出现的儒家人物，受到肯定评价的除了蘧伯玉之外，还有颜回及他的父亲颜阖以及闵子骞等，大多是隐逸之士。庄子站在祭司的立场上，又精通儒学的巫史之学，尤其喜欢反体制派的人。文章中多次运用重复句式的修辞手法，类似于祝词：

> 大知闲闲（和缓），小知间间（狭隘）。大言炎炎，小言詹詹（琐碎）。其寐也魂交，其觉也形开。与接为构（争），日以心斗。缦（缓慢）者、窖（深沉）者、密者。小恐惴惴，大恐缦缦。其发若机栝（石弓），其司是非之谓也；其留如诅盟，其守胜（利己）之谓也；其杀若秋冬，以言其日消也；其溺之所为之，不可使复之也；其厌也如缄，以言其老洫（衰老）也；近死之心，莫使复阳（繁盛）也。《齐物论》篇

大知大言，是发乎充盈内在的大生命在外部的表现；而小知小言，则还在是非善恶中纠缠。故而有人懈怠散漫，有人高深莫

测，有人谨言慎行，各自心中有着万般思绪。大家各自汲汲于眼前的现实利益，争辩是非，想要获得胜利。因此失去自然的生命，也无望回归到永恒的生。所谓的“大恐”就是害怕回归。

为了讲述《庄子》文体的样式特点，下面看一下与其论证法相关的一段文章：

> 夫言非吹（自然发声）也，言者有言。其所言者特未定也。果有言邪？其未尝有言邪？其以为异于鷇音（鸟发出的叫声），亦有辩（区别）乎？其无辩乎？道恶乎隐而有真伪？言恶乎隐而有是非？道恶乎往而不存？言恶乎存而不可？道隐于小成，言隐于荣华。故有儒墨之是非，以是其所非而非其所是。欲是其所非而非其所是，则莫若以明。
>
> 物无非彼，物无非是。自彼则不见，自知则知之。故曰：彼出于是，是亦因彼。彼是方生之说也。《齐物论》篇

“言”不论是否被规定为概念，都会受到限定，变成相对的东西。儒墨的是非，也仅仅是来自其相对性的立场。绝对的认识是明，也就是直观的、纯粹理性的。经验得来的东西，都仅属于彼是方生，也就是相对的认识。只有通过“自知”——亦即纯粹理性，才能得到真的知识。

从逻辑上来说，绝对的世界，只能是神的世界。但是庄子并没有将其称为神。他用了一个非人格的词汇，也就是“道”——用传统思想来说就是天。在政治思想中的天，从存在论、认识论的立场出发就叫作“道”。这一非人格化终极者的设定，关系到

对神话的否定。庄子的思想从神秘论出发，最终却没有回归到神秘论，从这一点来讲，也是一种忧愁哲学。“人之生也，固若是芒乎？其我独芒，而人亦有不芒者乎？”（《庄子·齐物论》）这种忧愁一直困扰着他。能够回答这一根本问题的，恐怕只有宗教了。但是中国的神话中并没有由此产生宗教，因此在庄子这里就变成了忧愁哲学。现实的事物全部被否定。这种思想，必定属于抛弃了一切权力的祭司。甚至摆脱了儒家那种巫祝基础，是“支离（分散）其德”（《人间世》篇）的孤立隔绝之人。这是一个与现实诀别的圣职者的形象。这种立场，此后便产生了孤高而生的道。

我认为不能将《庄子》的寓言和《韩非子》中伊索式的寓话同一而论。无论是思想谱系上还是表现形式上，两者都完全不同。杜克义将这两者合一而论，是不恰当的。寓话只是以道德教训为目的的小故事。寓话的起源十分古老，在希腊作为一种雄辩术方法发展起来，在印度的发展则是作为佛教文学的一部分。除此之外，在中近东各民族之间也广泛流传，在中国则是作为比喻手法收录在纵横家的辩论以及《韩非子》中。寓话的本质是通过将动物拟人化，在轻松的戏剧化描写中蕴含讽刺的意味。寓话出现在《战国策》《韩非子》中，表明这是专制者时代的文学形式。同时，寓话多被归结为谚语形式，但是在《诗》的谚语表现中没有出现。也就是说，寓话是产生在战国后期。

虎求百兽而食之，得狐。狐曰：“子无敢食我也！天帝使我长百兽。今子食我，是逆天帝命也。子以我为不信，吾为子

先行，子随我后，观百兽之见我而敢不走乎?”虎以为然，故遂与之行。兽见之皆走。虎不知兽畏己而走也，以为畏狐也。《战国策·楚策一》

这是“狐假虎威”的故事。故事讽刺了楚宣王时威权无比的武将昭奚恤，这篇寓话应该就是讽刺当权者的。讽刺的戏剧化越显著，就越能发挥效果。

越王勾践见怒鼃（蛙）而式（轼，车上的礼仪）之。御者曰：“何为式?”王曰：“鼃有气如此，可无为式乎?”士人闻之曰：“鼃有气，王犹为式，况士人有勇者乎!”是岁人有自刭死，以其头献者。《韩非子·内储说上》

男子自刎之后是不可能献上自己的头的。这里将雄赳赳的勇士比作腹部鼓鼓的青蛙，明显是寓话的手法。故事中还出现了现实中存在的君王，效果就更逼真。

鸱夷子皮事田成子。田成子去齐，走而之燕，鸱夷子皮负传（旅行的行囊）而从。至望邑（城市名），子皮曰：“子独不闻涸泽之蛇乎?泽涸，蛇将徙。有小蛇谓大蛇曰：‘子行而我随之，人以为蛇之行者耳，必有杀子者。子不如相衔负我以行，人必以我为神君也。’乃相衔负以越公道。人皆避之，曰：‘神君也。’今子美而我恶。以子为我上客，（我）千乘之君也；以子为我使者，万乘之卿也。子不如为我舍人（随从）。”田成

子因负传而随之。至逆旅（旅店），逆旅之君待之甚敬，因献酒肉。《韩非子·说林上》

鸱夷子皮是越王勾践的谋臣范蠡去海赴齐时的化名。本来鸱夷就意味着自行亡命者的自我放弃，这一点前面已经讲过了。田成子就是田常，孔子在齐国求官失败后，也是在他的门上挂了鸱夷后离开的。被视为一世智谋的范蠡，在危急时刻想到妙计，要颇有风采的田成子扮成从者，突破了警戒的重围。

但是寓话本身不是为了教育人们这种智谋的。寓话产生在古代的某个特定时期，是无力抵抗专制统治者的民众，通过戏剧化的讽刺，对统治者进行的复仇。寓话本来是一种抵抗文学。萨摩斯岛的奴隶伊索被认为是寓话的创始人，也是因为这个原因。其实伊索不是寓话的创始人，他只是对寓话进行了巧妙的应用。他只是发现了将民间的故事运用到政治上的方法。从这一意义上来说，战国时期的纵横家以及韩非子也是将寓话加以运用的人。寓话作为民众的智慧，在民众的基础上产生并发展。但是在中国最多的却是被主张法家专制的韩非子学派所收录，可以说是很讽刺的事实。

四　马王堆帛书

从思想与文学方面来讲，《庄子》中的诗性散文具有博大的表现方式，让人不禁想起尼采，是同一时期最高水平的思想文章。而《老子》全文由优美的韵文和反论构成，作为思想书籍其形式

也是独一无二的。原本《老子》中就有先行者宋钘、尹文之学，也从宣扬这一学说的《庄子》中选取了部分内容，再将内容整理成适合讽诵的形式，因此不能说是由一位思想家所著。例如第五章：

天地不仁 以万物为刍狗 圣人不仁 以百姓为刍狗
天地之间 其犹橐籥（风箱）乎 虚而不屈 动而愈出
多言数穷 不如守中

有人质疑这段内容是不是自成一章。但是最近马王堆三号汉墓出土的《老子》甲本乙本都把这段内容作为独立的一章。并且最后一句都是“多言数穷　不如守于中”。刍狗指的是把草扎成狗的形状，将邪恶的东西附在上面将其烧掉，或者投入水中冲走。日本古代有流雏的习俗，在三月的节供之禊上用作祓除秽恶的形代。天地以万物为刍狗，圣人以百姓（人民）为刍狗，意思就是不要在其中掺杂私人的爱憎。而“虚”才是存在的原本形式。因此，作者将天地的机能比喻成风箱，风箱本来是“虚”的，只是通过动来发挥作用。但是，动不是存在的本态，原本的存在形式是中，也就不能不是虚。虽然这三段文字在思想上有联系，但是逻辑上则没有联系。屈和出、穷和中是押韵的。

再举第六章为例。虽然大家都知道这一章很难理解，但是每两句就押韵，整章的衔接也一以贯之：

谷神不死 是谓玄牝 玄牝之门 是谓天地之根 绵绵若存
用之不勤

这一章讲的是大自然无限的生成力。《老子》中许多地方将这种生成力以女性化的形式表现，例如第二十八章中的“知其雄 守其雌 为天下溪 为天下溪 常德不离 复归于婴儿”就是如此。这种说法的背景可能就来自大地母神的信仰。参悟这种自然的存在形式，这种生成力的根源，就是参道。第六章在《列子·天瑞》中以“黄帝之书曰”的形式被引用，《列子》中这一部分前后也都是押韵的文章。马王堆汉墓中与《老子》的甲本乙本同时出土的还有《黄帝四经》，展示出汉初时期黄老思想的存在形态。根据康兰的研究，乙本卷前的这部《黄帝四经》，与《管子》《国语》《庄子》的内容有许多相重叠的地方，上起宋钘、尹文之学，下至《韩非子》《慎子》之文，都存在着关联。道与法十分相近；众所周知，从战国末期到汉初时代的思想中，就有十分强烈的黄老色彩。《黄帝四经·经法》开头说道：

道生法。法者，引得失以绳，而明曲直者也。故执道者，生法而弗敢犯也。

“道生法”在《管子·心术上》中也有“法出乎权，权出于道”，可见法家思想就是在探寻法术的根源，也就是在道中寻求法源。

事必有言，言有害，曰不信，曰不知畏人，曰自诬，曰虚夸，以不足为有余。故同出冥冥，或以死，或以生；或以败，或以成。祸福同道，莫知其所从生。

上文中对生死成败的论述，参考了《管子·内业》中的“夫道者……人之所失以死，所得以生也；事之所失以败，所得以成也”，以及《韩非子·解老》中的“其物冥冥，而功成天地，和化雷霆。……万物得之以死，得之以生；万事得之以败，得之以成”。《管子》中以得失论成败，而《解老》篇中则认为得中就有生死成败。下文接着就是论述，水既可让人生也可让人死，剑既可带来幸福也可带来灾祸。法家出自于黄帝之学，同时又参考了《老子》。黄帝的名字作为齐国田桓的远祖出现在了陈侯簋的铭文中；稷下之学一出现，黄帝就在古代帝王系谱中占据了中心的位置。在诸子学说中，黄帝的名字首先出现在了《管子》中。

《黄帝四经》中引用《管子》以短语十八篇中为最多，而《管子》的《心术》《白心》《内业》篇中又较多引用了《老子》的内容。《黄帝四经》和《老子》的体系稍有不同，《老子》中也出现了许多古时黄帝的话。《庄子·知北游》中也多引“黄帝之言”。在知与黄帝的问答部分有：

> 夫知者不言，言者不知，故圣人行不言之教。道不可致，德不可至。仁可为也，义可亏也，礼相伪也。故曰：“失道而后德，失德而后仁，失仁而后义，失义而后礼。礼者，道之华而乱之首也。”故曰：“为道者日损，损之又损之，以至于无为。无为而无不为也。”今已为物也，欲复归根，不亦难乎！其易也其唯大人乎！生也死之徒，死也生之始，孰知其纪！

文中说的黄帝的话，在现在的《老子》第五十六章、第二章、

第三十八章、第四十八章中也有出现。在该篇出现之时，这些都被认为是黄帝的话。所谓的《黄帝书》在《汉书·艺文志》道家之部中是《黄帝四经四篇》《黄帝铭六篇》《黄帝君臣十篇》《杂黄帝五十八篇》《力牧二十二篇》。但是不清楚在《庄子》中“黄帝言”是什么样子。《隋书·经籍志》道经部中说“汉时诸子道书之流有三十七家”，并论及“《黄帝》四篇，《老子》二篇，最得深旨”，这里说的一定是马王堆中出土的《老子》乙本。《庄子·知北游》中的“黄帝之言”出现在现在的《老子》中，证明《老子》是从《庄子》《管子》《黄帝书》中收集了许多适合讽咏的箴言编成的。

《管子·揆度》中引用了“神农之数”，另外《吕氏春秋·爱类》中也出现了“神农之教”。大概是由于《孟子·滕文公上》中提及“为神农之言者”许行，以及学习此说的陈良之徒陈相，《管子》的重农主义大概就是产生于这个神农派。《管子》中包含一部分黄帝之学以及宋钘、尹文之学。《老子》应该就是从这些诸子学说中抽出的格言集。

神农派本来是南方的学派。孟子将许子之学称为“今南蛮鴃舌（不同的语言）之人，非先王之道”（《滕文公上》），对其加以非难。老庄之学兴起于宋楚之地，与神农派这一南方之学有所交叉，大概那里还残留着古老的共同体村落生活，也就是《老子》（八十章）中提到的小国寡民生活吧。马王堆出土的甲本与现在的版本有所不同，与乙本也是各有异同。现在的版本中敦煌出土本是七十三字，甲本是七十一字，乙本是七十二字。甲乙本与现在的王弼本、河上公本相比，都更接近于河上公本。下面我将标注

出河上公本与甲乙本的异同：

> 小国（甲＝小邦）寡民，使（甲乙＝无）民有什佰之器（甲＝十百人之器，乙＝十百人器）而不用（甲乙＝毋用），使民重死而不远徙（甲乙＝远徙）。虽有舟舆（甲本＝车舟，乙本＝舟车），无所乘之。虽有甲兵，无所陈之。使民复结绳而用之（甲本＝少七个字）。甘其食，美其服，安其居，乐其俗（甲乙＝两句顺序互换）。邻国（甲本＝邦）相望，鸡狗（乙本＝犬）之声相（乙本＝少两个字）闻。民至老（乙本＝老死）不相往来（甲本＝少六个字）。

“甘其食”之后的部分在《庄子·胠箧》篇虽然也出现了，但是没有说是老子的话；在《史记·货殖列传》中作为老聃的话引用了“鸡狗之声相闻”，与甲本相同，而王弼本与乙本都是“鸡犬之声”。

有人认为这里所描写的就是原始村落共同体的生活，是一种乌托邦。这种见解出现在长谷川如是闲的《老子》中；对于这一章，杜克义说：“这是一幅处于一片安宁之中然而一去不返的太古图画。但是老子的所有作品中都存在着一种对于流逝的过去、颠倒的古老美德、世间的混乱的悲歌式的阴郁忧愁。这是牧歌式的理想所必然出现的伴奏声部。而这种主体是悲歌的旋律，并没有消失在精明的语言、劝诫的态度中，而是一直浮现在字里行间。”（前引书，69 页）这在感觉上的把握确实是正确的。这种乌托邦曾经由“神农之言”的许行之徒实践过。在《孟子·滕文公上》

中说："其徒数十人，皆衣褐，捆屦织席以为食。"他们试图恢复自给自足的村落共同体。但是这种反时代的运动，应该是没有成功吧。因为最终时代不会允许这种共同体的存在。

《老子》共八十一章中，最具诗意的是第二十章"绝学无忧"章。这段文章马王堆帛书的甲乙本有许多文字差异，本文大致与河上公本一致。

> 绝学无忧。唯（赞同）之与阿（感叹），相去几何？美之与恶，相去何若？人之所畏，不可不畏。荒（望）兮，其未央哉！众人熙熙（快乐），如享太牢，如春登台。我独怕焉（淡泊）其未兆，如婴儿之未孩（笑）；儡儡（疲乏）兮若无所归。众人皆有余，而我独若遗。我愚人之心也哉！沌沌（心不在焉）兮！俗人昭昭，我独若昏。俗人察察（清楚），我独闷闷。忽兮其若海，恍兮若无所止。众人皆有以，而我独顽似鄙。我欲独异于人，而贵食母。

母就是大自然，就是大地母。如此美的韵文与其说是教训性的，不如说是以告白的形式，讲述小国寡民社会中生活者的精神。而儒弱谦下、绝学弃知、回归婴儿，则是要在专制统治下寻求生命的原点。

《礼记·文王世子》中说的三老五更，大概就相当于古老村落形态中的长老。《文王世子》篇中提到了古代男性集会场所的残余，三老五更应该就是这种古老共同体中的指导者。村落在领土国家中依次变为县邑、乡邑，隶属关系也在加强。而反对这种制

度的，就是否定的哲学、无的思想。但是从中到底没有产生革命思想。因为统治者的体制中没有足以引发剧烈革命的能量。从思想自由的方面来看，那个时代保持着对诸子思想齐放之美的渴望，后期没有再出现相同的时期。但是尽管如此，悲剧还在进行。一切古代生命不断衰亡，悲剧就诞生在这一时代推移之中。《楚辞》文学就可说是一个例子。

第八章

楚辞文学

一　祭祀歌谣《九歌》

北方《诗》的时代是春秋中期，出现了鲁颂、商颂，以大雅的形式歌颂鲁僖公、宋襄公的霸业。之后其余响断绝，南方势力抬头，同时在南方出现了新的歌谣。《诗经·陈风》中有明显的巫俗元素，而这一风俗在楚地变得更加盛行，楚地出土的木偶、咒镇、帛书、漆画等，足以显示战国以来这一地区的巫祝文化。据说《楚辞·天问》即取材于楚王陵墓祠堂中的壁画，大概古代的神话传说都传入了这一地区，为当地的墓葬祭式增添色彩。在这一地区产生了《九歌》这种祭祀歌谣，也是理所当然的。有人说楚辞文学是出自《九歌》，倒不如说《九歌》就是按照楚歌的形式创作的。

南方楚地很早就有楚歌形式的文学。孔子在漫长的亡命生涯中曾去过楚地。楚狂接舆一边唱歌一边经过这位年老的流浪者面前：

凤兮凤兮　何德之衰　往者不可谏　来者犹可追　已而已而　今之从政者殆而　《论语·微子》篇

这是一首讽刺孔子的歌。这种不定型的歌，比《诗》中的四言形式表达的感情更加丰富。虽然《诗》中也出现了“兮”“而”等助词，但是这在《楚辞》中已成为一般形式。这首歌亦见于《庄子·人间世》篇，但已成为二十二句的长篇。大概原本记载在《论语》中的才是原型吧。

《孟子·离娄上》中有《沧浪之歌》。沧浪是深蓝色的意思，汉水在有些地域被称作沧浪水：

沧浪之水清兮　可以濯我缨（帽子的丝带）　沧浪之水浊兮　可以濯我足

《孟子》载，孔子听到孺子（年轻人）唱这首歌，向弟子说：“小子听之：清斯濯缨，浊斯濯足矣。自取之也。”这句话也出现在渔父讽刺屈原的《渔父辞》中，原本可能是一首船歌。孔子在去世七天之前，摇着拐杖逍遥地唱道：

泰山其颓乎　梁木其坏乎　哲人其萎乎　《礼记·檀弓上》

这也是楚歌的形式。本来这是一个虚构的故事，但是战国时期楚歌已经成为歌谣的一般形式，这一点从《凤兮》《沧浪》二歌就已经体现出来。

楚地从古时就兴起了巫祝之风，在各地的圣所祭祀神灵。《九歌》便是神事之歌，类似的还有舜之乐叫作九韶，启之歌舞

叫作九辩九歌。《九歌》共有十一篇：《东皇太一》《云中君》《湘君》《湘夫人》《大司命》《小司命[①]》《东君》《河伯》《山鬼》《国殇》《礼魂》。因为九被认为是圣数，为了凑出九这个数字，有说法将《山鬼》以下的三篇合为一篇，还有说法将《湘君》《湘夫人》以及《大司命》《小司命》各合为一篇。《周礼·春官》"大司乐"条中有云："九德之歌，九磬之舞，于宗庙之中奏之。若乐九变，则人鬼可得而礼矣。"后汉郑玄注中认为，九磬乃是大韶之误。冬至之时在地上圜丘演奏云门之舞时有六变，夏至之时在泽中方丘演奏咸池之舞时有八变，在宗庙演奏大韶之舞时有九变。这应该说的是组曲的编排方式。《离骚》中也出现了"奏九歌而舞韶兮 聊暇日以媮乐"，或是结合了舜乐九韶的编曲。楚巫最受尊崇的地区，就是靠近湘江上源的九嶷山，那里居住着以舜为首的众神。

《楚辞·九歌》古来被认为屈原所作，但胡适认为此歌谣年代十分古老，乃是当时江湘民族的宗教歌舞（《读楚辞》），从而否定了这一观点，且诸家多从其说。但是，郭沫若氏认为，《九歌》与屈原的年代相近。《九歌》当中有地域性神的为《湘君》《湘夫人》《河伯》三篇，而《大司命》《小司命》是祭祀一般信仰对象，但其他几篇虽非百姓直接参与，亦皆楚国进行的祭祀活动。这些词章或许曾经被改编成乐舞，《云中君》本来是祈雨的乐舞，十分华美，让人联想到后来的云翘之舞。

一般认为，当时的其他国家也有这种祭祀歌谣。根据《史

① 通行本作"少司命"，兹从原书。下同。——编者

记·封禅书》可知，齐地八神过于古老，起源不详。天主祀于天齐，地主祀于泰山梁父，兵主在蚩尤，阴主在三山，阳主在之罘，月主在莱山，日主在成山，四时主祀于琅邪。每个神都有专门祭祀的巫祝。到了秦，除了名山大川诸鬼八神之属，还有天象诸臣百有余属，陇西亦有数十祠。到汉初，祭祀山川诸神的除了祝官女巫，还有梁巫、晋巫、秦巫、荆（楚）巫、九天巫等，负责祭祀诸神。晋巫祭祀的是五帝、东君、云中、司命、巫社、巫族人、先炊之属，荆巫祭祀的是堂下、巫先、司命、施糜（食神）之属。他们皆保存下当地的传统；晋巫的祭祀即与《楚辞·九歌》中出现的相似。因此梁巫、晋巫、秦巫等应该也有祭祀歌谣；但是只有楚巫的《九歌》保存了下来，应该是因为文辞非常优美。因之出现了屈原改作说，如同说后来的郊庙歌是经文人之手修改过。如果《九歌》与《离骚》的作者是同一人，那这个人该是一位圣职人员，是叫作灵均的宗教者。他是楚巫集团的领袖，担负着楚巫的命运。

《东皇太一》共有三节十五句。太一是星名，此神到汉初作为“天神贵者”（《史记·封禅书》）特受尊崇。这或因楚巫的信仰得到了传承。

吉日兮辰良（吉时） 穆将愉兮上皇（东皇太一） 抚长剑兮玉珥（玉制护手） 璆锵（玉的声音）鸣兮琳琅（玉的名字）

瑶席兮玉瑱（用来镇邪的玉器） 盍将把兮琼芳（芳草） 蕙肴（用香草包裹的肉）蒸兮兰藉（垫有香草的炊

器）　奠桂酒（桂枝泡的酒）兮椒浆（加有香味的椒的饮料）

扬枹（鼓槌）兮拊鼓　疏缓（平缓）节兮安歌　陈竽瑟（乐器）兮浩倡　灵（神附身的女巫）偃蹇（俯卧身体）兮姣服（服装美丽）　芳（香草）菲菲兮满堂　五音纷兮繁会　君（太一神）欣欣兮乐康

舞者是男装丽人，带长剑，腰间佩玉在起舞时不断鸣响。随着舞蹈的进行，巫者进入陶醉的状态，在五音合奏之中，神也变得欢喜。歌曲的形式是“五音纷兮繁会　君欣欣兮乐康”这种六字句，第四个字是助词“兮”。每一节首句是五字句，省略掉一个音节。

《云中君》共三节十四句。

浴兰汤兮沐芳　华采衣兮若英　灵连蜷兮既留　烂昭昭兮未央

说的是神灵出现。

蹇将憺兮寿宫　与日月兮齐光　龙（马）驾兮帝服　聊翱游兮周章（逍遥）

说的是将神灵迎入寿宫。神灵在天地上下遨游。

灵皇皇（盛大貌）兮既降　猋远举兮云中　览冀州（属九

州，北部中央）兮有余　横四海兮焉穷

说的是神灵遨游。祭祀的巫者叹息着追寻仙人的身影。就在咨嗟咏叹之时，神仙已经离去。“与日月兮齐光”这句话还出现在《九章·涉江》中，著有《离骚传》的淮南王刘安以及著有《史记》的司马迁，在评价屈原的作品时引用了这句话。云神的信仰已见于卜辞，汉代画像石中天上诸神也是住在云中。

《大司命》共有七节二十八句，《小司命》共有六节二十六句。两首都讲司命，也就是掌管人寿夭的神。歌采对唱的形式，应是扮演神灵的神巫与祭祀神灵的祭巫，在舞台上边歌边舞：

广开兮天门　纷吾乘兮玄云　令飘风（旋风）兮先驱　使涷雨兮洒尘　（神巫）

君回翔兮以下　逾空桑（山名）兮从女　（祭巫）

纷总总兮九州　何寿夭兮在予　（神巫）

于是祭巫“高飞兮安翔　乘清气兮御阴阳”以迎。神巫出现了，“灵衣兮被被　玉佩兮陆离（闪耀）”，身穿天衣，跳舞时玉佩闪闪发光。“壹阴兮壹阳　众莫知兮余所为”，显示其神力。于是，已经舞毕的灵巫再次“乘龙兮辚辚　高驼兮冲天”，回到天上去了。祭巫准备再次迎接神的到来：

结桂枝兮延伫（伫立）　羌愈思兮愁人

愁人兮奈何　愿若今兮无亏　固人命兮有当（定数）　孰

离合（生死）兮可为

这一段歌咏对神的思慕。其中明显运用了天门、玄云、寿夭、清气、阴阳等老庄的用语。

很多祭神文学采用了恋爱的表达，从这一意义上来讲，《诗》从祝颂诗到恋爱诗的转变，与这一方向是相同的。《小司命》中有：

秋兰兮青青　绿叶兮紫茎　满堂兮美人　忽独与我兮目成

目成便是所谓“眉目传情”。但是神人之道十分艰难，到头来还是要分别。

入不言兮出不辞　乘回风兮载云旗　悲莫悲兮生别离　乐莫乐兮新相知

相识的快乐愈深，离别的悲伤愈切。祭巫恋慕神的身影，在天上处处寻找：

荷衣兮蕙带　儵而来兮忽而逝　夕宿兮帝郊　君谁须兮云之际

与女沐兮咸池　晞女发兮阳之阿　望美人（神）兮未来　临风怳兮浩歌

在等待的过程中，终于认出了神的姿容。但是：

孔（孔雀）盖兮翠（翠鸟）旍　登九天兮抚彗星　竦长剑兮拥幼艾（年轻人）　荪独宜兮为民正

神在星辰之间熠熠发光，神态威严，是人情所不能及。荪是称呼神灵的第二人称用语。

祭祀司命在齐国也早已出现。齐国陈文子无须丧礼时，嫁给陈氏的孟姜制作了青铜壶（洹子孟姜壶），这是公元前540年前后的器物。青铜器上记载的是孟姜向周天子请求为去世的文子举行公葬。丧礼上向上天子（神的名字）供奉璧玉一缀，向大无司誓与大司命供奉璧玉和两壶、八鼎，向南宫子（神的名字）供奉璧玉各两缀以及编钟。大无司誓或是祭祀荆巫的巫先。大司命和祭祀的巫神是一对，因此《九歌》之《大司命》《小司命》中出现的祭巫可能就是巫神。可见，这个巫神是可以追神到天上的。

《东君》共有四节二十四句，用齐之八神来说相当于日神。开头是迎神曲，歌道："羌声色兮娱人　观者憺兮忘归"。不久"展诗兮会舞　应律兮合节　灵之来兮蔽日"，神出现了。但是又飞舞着回到了天上：

青云衣兮白霓裳　举长矢兮射天狼（星名）　操余弧兮反沦降　援北斗兮酌桂浆　撰余辔兮高驼翔　杳冥冥兮以东行

神在天上的星座之间穿梭舞动的优美姿态，应该是战国之后，

天文、星座知识丰富起来才能得有的。虽然太阳信仰在殷的卜辞中就有送出日迎入日之礼，是最重要的祀典，但应该不可能伴有如此华美的舞曲。

《河伯》共五节十八句。因为是水神，所以是在水中祭祀：

乘白鼋兮逐文鱼　与女游兮河之渚　流澌（流冰）纷兮将来下

此诗的时节是冬季，“子交手兮东行　送美人兮南浦　波滔滔兮来迎　鱼邻邻兮媵予”。有的说法主张这里的水神是冯夷。冯夷是由伏羲转音而来，是曾经出现在南人神话中的洪水神。据说他住在昆仑山。歌云：

登昆仑兮四望　心飞扬兮浩荡　日将暮兮怅忘归　惟极浦兮寤怀

在汉画像石中也有对于天上河伯的描写。

《山鬼》共有六节二十七句。《庄子·达生》中有一句为“山有夔”，讲的是木石鬼怪魍魉之类，这里出现的则是被称为山姥的奇异女性。山鬼华丽地出现在舞台上：

若有人兮山之阿　被薜荔（冬青卫矛的藤蔓）兮带女萝（石松藤）　既含睇（斜视）兮又宜笑　子慕予兮善窈窕

这里出现的是受到追求的丽人。她住的地方是“余处幽篁兮终不见天　路险难兮独后来”，为山中幽篁之地，山容嵯峨幽深。

> 表（独自）独立兮山之上　云容容兮而在下　杳冥冥兮羌昼晦　东风飘兮神灵雨　留灵修兮憺忘归　岁既晏兮孰华予

云雨冥冥之中，在神巫的地方欢乐嬉游以至于忘记回去，但是又感叹现在已经是衰老之身，不可能回到以前如花的年龄。

> 山中人兮芳杜若　饮石泉兮荫松柏　君思我兮然疑作

出现在人界的山鬼开始怀念山中的生活，哀叹其被人们怀疑，准备回到山中隐身。但是即便如此，还是止不住对人界的向往：

> 雷填填兮雨冥冥　猿啾啾兮又夜鸣　风飒飒兮木萧萧　思公子兮徒离忧

因为恋慕人类而现身的山姥，在山中环绕之后，决定再次回到山中隐身。诗句优美，杜甫的“无边落木萧萧下　不尽长江滚滚来”（《登高》）之句也是出自这句诗。与其说是祭祀歌谣，倒不如说更接近于舞曲。这种形式与游艺形式的文学也比较接近了。另外，山姥形象的山鬼，在西王母的故事中也占据了一定的位置。西王母的原型，自然就是虎齿豹尾、头发凌乱的鬼女形象。《穆天子传》以及宋玉《高唐赋》中出现的华美神女形象，乃是之后被神

化的永恒女性。而在故事的发展过程中，或有一段时期山鬼被神格化。

《国殇》共三节十八句。此是战死者的招魂歌，性质与其他诸篇不同。歌咏战死者的作品，在《诗》中还有《击鼓》《小戎》等篇。但本篇是为战国时期大规模战争中众多战死的士兵进行集体慰灵祭时歌唱的招魂歌：

操吴戈兮被犀甲　车错毂兮短兵（武器）接　旌蔽日兮敌若云　矢交坠兮士争先

凌余阵兮躐余行（队列）　左骖（驾在车前两侧的马）殪兮右刃伤　霾两轮兮絷四马　援玉枹兮击鸣鼓　天时怼兮威灵怒　严（勇士们）杀尽兮弃原野

出不入兮往不反　平原忽兮路超远　带长剑兮挟秦弓　首虽离兮心不惩　诚既勇兮又以武　终刚强兮不可凌　身既死兮神以灵　魂魄毅兮为鬼雄

这首诗既没有挽歌的感伤，也不应该称之为战争悲歌。杜克义说："这是屈原对勇士的无谓牺牲做出的哀叹。"（前引书，160页）不过整首诗是在赞颂他们的勇武，乃是镇魂歌。

《九歌》最后一篇是《礼魂》，有一节五句：

成礼兮会鼓　传芭（手拿的香草）兮代舞　姱女（美好的女乐）倡兮容与（舒缓起舞）　春兰兮秋菊　长无绝兮终古

这应该是送神的歌曲。或是与其他的歌曲相组合，在春秋祭祀时作为终章演奏。

《九歌》十一篇中，《湘君》《湘夫人》都是长篇，而且祭祀场所也很明确，可将这两篇区别来看。《湘君》有七节三十八句，《湘夫人》有八节四十句，在文学方面造诣最高。古时认为《湘君》《湘夫人》是祭祀舜之二妃娥皇、女英的。这两位神应该是一对对偶神，如同水神中的河伯、洛嫔也是对偶神。《诗》中有《汉广》《蒹葭》两篇祭祀水神的歌谣，《汉广》当中有为神婚送女神的描写，《蒹葭》则是咏叹苦苦追寻水神但难以找到的悲伤。

《湘君》开始先是迎神的歌曲：

> 君不行兮夷犹（犹豫） 蹇谁留兮中洲 美（神巫）要眇（美好）兮宜修 沛吾乘兮桂舟 令沅、湘（两水名）兮无波 使江水兮安流 望夫君兮未来 吹参差（笛子）兮谁思

神已经出现在中洲，一副在等人的样子。神巫要眇而招神，祭祀者乘着桂舟去迎神。据《山海经·中山经》，在洞庭山附近，大夫山中有一位神叫神于儿，化为人身，身操两蛇，出入江渊时放光。另外洞庭山中住有帝之二女，在江渊游玩时澧沅风起，吹到了潇、湘之上。另外在九江时，出入必伴有狂风暴雨。秦始皇南游时，也是这风吹翻了他的游船。此神还化作身上戴蛇的人身。这大概就是此一水神的原型。沅湘、江水两句，背景应即是以上传承的故事。于是祭祀的人就乘着桂舟北上，环游一圈去到洞庭，湖面上发出亮光，神就出现了。这个神就是湘君；《山海经》中大

夫山中的神于儿，也是闪着光出现的神。似乎神出入水中时都是发着光的，只在《山海经》中就有五个类似的例子。

当神闪着光离去时，巫女垂头叹气，最终哭了出来。迎神之难，就如同在水里寻找蔓草中的薜荔，在树荫下寻求水中的芙蓉。“心不同兮媒劳　恩不甚兮轻绝”——于是神弃我而去。人们不断奔走，寻找失去的神。“朝骋骛兮江皋　夕弭节（太阳的运行）兮北渚　鸟次兮屋上　水周兮堂下”。水边薄暮降临时，仍然不见神的踪影。

> 捐余玦（赠送给人的玉）兮江中　遗余佩兮澧浦　采芳洲兮杜若　将以遗兮下女（神的侍女）　时不可兮再得　聊逍遥兮容与

将玦与佩投入水中，是为求与神再次相见。但是时间过去，神也没有再回来。这种咨嗟咏叹，与《诗》中《汉广》《蒹葭》两篇的章末是相同的。因为神不能与人相交，因此祭仪的形式都是思慕失去的神。

《湘夫人》是祭祀女神的歌。秋日收获之后的秋冬之际，举行这一祭祀，乃是神婚的形式。首先是男神出现在湖的一边：

> 帝子降兮北渚　目眇眇兮愁予　袅袅兮秋风　洞庭波兮木叶下

此时，秋草正茂，登上山丘远眺，相约傍晚在此相见。但是

男神却迟迟不来。

沅有芷兮澧有兰　思公子兮未敢言　荒忽兮远望　观流水兮潺湲（流水声）

公子就是刚刚说的帝子，是男神。“沅有芷兮澧有兰”与《诗》中的兴相同，都表达了与秩序的对应。本应相见却不得见，只听得流水潺湲，就是缺乏与秩序的对应。这样在水边徘徊时，男神的使者来了。

闻佳人（神）兮召予　将腾驾（乘车）兮偕逝　筑室兮水中　葺之兮荷盖

整个房间以桂为栋，兰为橑，辛夷作门楣，用药装饰房屋，并有其他奇花异草香木装饰着整个房间。之后神出现了，出现的是九嶷众神。

合百草兮实庭　建芳馨兮庑门　九嶷缤兮并迎　灵之来兮如云

捐余袂兮江中　遗余褋（下衣）兮澧浦　搴汀洲（渚）兮杜若　将以遗兮远者　时不可兮骤得　聊逍遥兮容与

末章采用的是与《湘君》相同的形式，都是以相约之意结尾。所谓的九嶷之神就是舜，舜南巡时崩于苍梧之野，成为九嶷

神。娥皇、女英思慕而投入湘水自尽，成为二神。但这应该是在后期才被编写成了故事。古时候洞庭之地是南人苗族的根据地，从这一点来说，故事的原型或许是像伏羲 – 女娲一样人首而操两蛇的神。这种旧俗随着楚巫进入这一地区，又与九嶷的信仰结合了起来。九嶷山是楚巫最高的圣地。楚辞文学时代，是拥有九嶷信仰的巫祝集团的最后时期。

对于《九歌》，杜克义说："楚地民俗孕育诞生了《九歌》的原型——萨满歌，它与中国北部的各种仪式、祭祀相比，更加原始，本源更加古老。首先最显著的特点是，南方仪式的主角不是家长而是女萨满，并且一般的信仰生活也不是那样家长制。崇拜的对象不是祖先，而是神话中的存在，……是超自然的存在，也就是神灵。……《九歌》的原型萨满的歌曲，就是由这些原始民族在民间传承的。屈原将其中一部分翻译成中文，一部分作为自己用中文写诗的素材。因此，即便外表看起来相同，但是《九歌》的主题与北方中国仪式上用的诗歌的主题，出发点显然是完全不同的。"（144—145 页）他接着说，"重要的是这是……屈原的诗"，"恰好希腊的'战争悲歌'成为希腊悲歌诗整体发展的出发点，屈原的《东皇太一》也意味着屈原诗艺术整体的一个出发点。"（146—147 页）也就是说，《东皇太一》"如同古希腊诗人卡利努斯和堤尔泰奥斯被称为'战争悲歌'的颂歌作品一样，其中充满悲歌性质"（147 页）。欧洲人的这种鉴赏方式，经常也会让我们困惑。

诗篇中，尤其是二雅和颂原本是从祖祭时所用的仪礼诗发展

而来的，因此与《九歌》这种祭祀山川诸神的诗篇，性质完全不同，本来不必拿来做比较。但是如果一定要比较的话，则应该拿例如齐八神与汉初时存在的梁巫、晋巫、秦巫等祭祀歌谣来比，不过这些歌谣一篇都没有得到传承。因此，无法通过《九歌》，来探讨楚地父权制的问题。另外，也很难将《九歌》中的祭祀，视为只存在于楚地的原始信仰。关于屈原是否是该歌谣改编者的这一说法，也很难明确。但是曾经在某一时期，有人对《九歌》原歌进行了改编，这一点是从很早以前就被指出的。恐怕当时改编的动机，就是将这种祭祀自然神的歌舞改编成适合宫廷演奏的乐舞。一般认为，《九歌》作为祭式的词章便曾被改编，脱离原本的地方祭式，成为宫中的乐舞。

日本没有这种乐舞，只是祝词中有祈祷丰收的《祈年祭》、祭祀春日诸神的《春日祭》、祭祀龙田风神的《龙田风神祭》，以及六月和十二月的《大祓词》，都是祭祀自然神的，形式也只是吟诵祝词。可以认为《九歌》是用于祭式的歌舞，祭式就是《九歌》产生的原型。在日本，乐舞形式的歌舞存在于例如八千矛神歌（《记》二至三、五）等物语歌中。另外，宫中的舞乐，例如歌咏鹿或螃蟹的《乞食者咏》两首（《万叶集》十六·三八八五至三八八六），由本来农耕仪礼中的咒歌，变为服属仪礼上表演的献进咏。《九歌》向宫廷舞乐的转变，原本包含一些镇护国家的意思，其中应该还存在着与楚巫宫廷权力的结合。但是最终还是在逐渐脱离的过程中产生了《离骚》文学。

二 《离骚》文学

一般认为《离骚》是屈原的作品。有学说质疑屈原在历史上是否真实存在，但是《史记》中记载了屈原的传记，因此应该是真实存在过的人物。屈原名平，楚同姓，楚武王（前740—前690年在位）之子、被封为屈的屈瑕的后代。怀王（前328—前299年在位）时成为左徒，受到怀王信任。但是在制定楚之宪令时，受上官大夫的谗言而遭疏远，遂忧愁幽思而作了《离骚》，期望怀王能够醒悟。当时，楚与齐、秦三国鼎立，楚与齐联合。秦就谋划离间之，欺骗给楚土地以与齐断绝关系。怀王知道被骗后大怒而伐秦，结果失败了，失去了汉中的土地，将军屈匄被俘。怀王发动了更大规模的军队伐秦，要求引渡策划离间楚齐关系的张仪，秦也同意下来。但是张仪在怀王宠姬郑袖的帮助下，成功逃到国外。楚与齐的联合破裂，楚脱离了合从政策而遭到孤立，怀王应秦之所求，要赴秦签订盟约。屈原说秦是背信弃义的虎狼之地，不可信任，反对怀王入秦；怀王不听，入秦而被囚禁，之后顷襄王三年最终客死。襄王的弟弟子兰成为令尹，这一派都是和秦派，合从派的屈原就被流放。他被发行吟，哀叹楚国命运日益没落，最终怀石自沉汨罗。人们认为，《离骚》和《九章》是屈原在被流放的彷徨时期所写的作品。对于屈原的身世，郭沫若氏在《屈原研究》中主张，屈原的理想是在儒家理念基础上的大一统，其政治行动是为了实现奴隶的解放；与《诗》的雅颂相比，楚辞文学树立了一种新的人民文学，具有革命性质。郭沫若的书于1941年7月抗战期间在重庆出版，因此也有寄托时世的意味；

在之后的《十批判书》中，内容被大规模修改，但是将屈原作为一个进步人物这一基本立场仍旧不变。

对于屈原这一人物历史性的疑问，例如在《史记》中说，屈原为了恢复齐楚联合，被派遣去齐；但是《战国策》中没有记载这一事件，除了《史记》之外，没有出现屈原这一名字的官方活动。另外《离骚》中说自己的名字是正则、灵均，也与屈原的名字不一致，这都是问题。但是屈原死后（前 289 年前后）一百十余年，贾谊成为长沙王太傅（前 177 年），在赴任途中作了一篇《吊屈原文》，因此这一人物真实存在过应该是毫无疑问的。《离骚》中出现的正则、灵均，应该是作为圣职者的称呼，屈原在王族中想必被选为掌管楚国祭式的圣职。《史记》中说屈原被任命为三闾大夫，三闾指的是负责屈、景、昭三家王族的职位。或者他是掌管宫廷祭式，总领楚巫的位置。如果《离骚》《九章》是屈原的作品，那可以认为是站在此一立场，代表楚巫的作品。

《离骚》中的世界，明显是巫祝者的世界。楚巫传统与合从连横急剧动乱的国际政治情势正面冲突，在败北衰落的过程中，产生了这一作品。奠定这一部长篇的不是对于一个人命运的悲叹，而是作为逐渐衰落的社会势力之古代宗教者的失败的记录，是一首悲歌。但是其中作为宗教者的激情熊熊燃烧，产生了幻想，神话世界成为其思想舞台。“离骚”即是“遭遇牢骚”，让人联想到无限的寂寥。这种寂寥并不是像旧约中的预言者一样，产生于末日论式的否定中。他毕竟是将现实视为可能，对脱离现实的事物表示悲叹，从中产生了悲歌。因此，其中并不具有英雄式、创造

性的性质。

在这里存在着的，是逐渐消灭的事物之美。

《离骚》乃是长篇，共达九十四节，三百七十五句。开头首先是自报姓名。如同神自报姓名一样，介绍姓名规定了文章的主格：

> 帝高阳（颛顼）之苗裔兮　朕皇考（父亲）曰伯庸　摄提（摄提格，木星纪年法中的岁名）贞于孟陬（正月）兮　惟庚寅（之日）吾以降
>
> 皇览揆余初度（出生年月）兮　肇锡余以嘉名　名余曰正则兮　字余曰灵均

颛顼是夏系的祖先，然这时以黄帝为中心的古帝王系谱已经完成，黄帝、昌意、颛顼、老童、重黎等与楚之先世相关的系谱已经完成。摄提格是起源于巴比伦的木星十二支纪年法的音译。楚巫的知识中，包含许多经由秦、晋传来的西方知识。他们不仅是古代信仰的传承者，也是新知识的提供者。

> 纷吾既有此内美兮　又重之以修能　扈江离与辟芷兮　纫秋兰以为佩

作为宗教者，首先必须要有先天素质，也就是内美。在此之上，还需要修为。另外，为了维持其神圣性，要用香草洁身。香草香木经常被用在《九歌》舞乐的舞台设置中。大概楚巫将江南地区种类丰富的香草，像日本的榊一样使用。或许正如榊的所谓

“此叶有馨香，馨香引人来”（《神乐歌·采物》），是靠香气而招来神灵。

但是同时，香草又是容易衰败的植物。朝采木兰，夕采宿莽（长在冬天的草），也必须要“日月忽其不淹兮　春与秋其代序　惟草木之零落兮　恐美人之迟暮（衰老）”。美人是对思慕对象的称呼，可能是神、神巫，也可能是真实的人。后面会讲到，这首长诗可能是表达对拘囚在秦的怀王的思念。因此可以认为，篇中的美人指的是怀王。有时也以巫祝者的词汇，称之为灵修。

楚之政治危机渐渐逼近，必须进行政策转换。首先，三后、尧舜以来的历史轨迹，需判定方向的正确与否。于是作者开始回顾过去的历史。“昔三后之纯粹兮　固众芳之所在”，尧舜也是“既遵道而得路”。而桀纣“夫唯捷径（近道）以窘步”，都是未走正路，导致灭国。这乃因党人们只乐得幽昧险隘之路，最终使国家陷入危机。对此进行谏言，他却遭受谗言贬退，但已无法默默容忍这种事情的发生。

> 余固知謇謇之为患兮　忍而不能舍也　指九天以为正兮　夫唯灵修之故也

这里体现了作为宗教者坚定的奉献精神。王亦不可能不为之动摇，但是态度立刻又变了。“余既不难夫离别兮　伤灵修之数化”。到这里他只能退一步去培育群芳，把希望寄托在未来；但是他们最终也向时代的大势屈服。作者的孤独进一步加深。现在只能在远古时纯粹宗教者的体验中生活下去。

謇（孤绝）吾法夫前修兮　非世俗之所服　虽不周于今之人兮　愿依彭咸之遗则

前修是过去的宗教者。其中，彭咸被认为是神巫之祖。老彭、巫彭、巫咸等等，都被认为是过去的神巫。彭咸是殷代贤大夫，也是投水而死；但是从上下文来看，仅凭此就断定作者是要表达投水自杀的决心，未免太过唐突。

作者的悲伤不是哀叹自己的身世如何，而是“长太息以掩涕兮　哀民生之多艰”，是为了拯救人民。但是灵修不体察民心，诽谤屈原的人众多，颠倒是非，破坏规矩。然而作为宗教者是不能学习世俗丑态的。“伏清白以死直兮　固前圣之所厚”，应该与一切世俗断绝联系，贯彻初心。高余冠之岌岌，长余佩之陆离，思绪驰骋于四荒之外。屈原决定在那里追求纯粹的宗教世界。

这个巫祝集团中还存在女巫领导人，叫作女媭。有说法称她是屈原的姐姐，墓地在秭归县，但这本是民俗传说。女媭主张向世俗势力妥协：

女媭之婵媛（聪明）兮　申申其詈予　曰：鲧婞直（刚愎）以亡身兮　终然夭乎羽之野

女媭所说不向世俗妥协最终丢掉性命的是鲧，是夏系的洪水神。女媭认为，现在世间所有事情若不依靠朋党之力绝对无法实行，为何还要选择孤立的道路？对于这种内部的告发，作者也必须慎重起来：

依前圣以节中兮　喟凭心而历兹　济沅湘以南征兮　就重华（舜）而敶词

虽然在前人的教诲之下追求中正之道，但心中还是涌起悲伤，于是屈原决定去九嶷山祭祀舜，询问神的旨意。在舜的神位前，屈原回顾了往昔以来的历史。从得到天上之乐《九辩》与《九歌》的禹之子启以来的夏之历史，到《书·五子之歌》中所传夏之衰运、羿与寒浞发动的内乱、寒浞之子浇的弑夺及死亡、桀与夏的灭亡、汤之夏殷革命以及殷周革命等等，作者开始思考自己现在所处的位置。于是再一次开始哀叹自己的命运：

曾歔欷（啜泣）余郁邑（忧愁）兮　哀朕时之不当　揽茹蕙（香草）以掩涕兮　沾余襟之浪浪

在哀叹之时，作者奇异地产生了一种澄明感。“跪敷衽以陈辞兮　耿吾既得此中正”，这应该是一种恍惚出神的状态。转瞬之间他就开始“驷（驾在车前两侧的马）玉虬以乘鷖（凤凰）兮　溘埃风余上征”。作者飞到天界，从此踏上了围绕太阳上空的遥远天路历程。

朝发轫（阻挡车轮的木棍）于苍梧（舜埋葬的地方）兮　夕余至乎县圃（昆仑的神山）　欲少留此灵琐（神殿的门）兮　日忽忽其将暮

昆仑山是太阳落下的地方，那里有着天上乐园。昆仑神殿之中应该有金字形神塔式的东西，西方神殿的知识与岁星知识一同，很早就传入了中国。

吾令羲和（太阳的御者）弭节（运行）兮　望崦嵫（太阳落下的山）而勿迫　路曼曼其修远（遥远）兮　吾将上下而求索

饮余马于咸池（日浴处）兮　总余辔乎扶桑（东方神木）　折若木（西方神木）以拂日兮　聊逍遥以相羊（逍遥）

作者的此次天界之行，到底是在寻求什么呢？让月神的御者望舒做先驱，让风神飞廉紧随其后，让鸾凰做使者，在天界游历，但是雷师拒绝跟随他。随着凤凰日夜飞翔，终于到达了天门。“飘风屯其相离兮　帅云霓而来御”，说的就是天神。漠漠天路，在闪着光的云层中。“纷总总其离合兮　斑陆离其上下”的云界，就是汉代画像石中描绘的世界。但是时暧暧而将暮，天宫中却不见女神的身影。“忽反顾以流涕兮　哀高丘之无女”，于是又让云神丰隆去四处寻找虙妃的踪迹。虙妃是伏羲之女，洛水的女神。隔着重重云层，转瞬丢失了她的踪迹。

远远望去，云的尽头有一座高耸的瑶台，那里住着有娀氏的佚女。她是帝喾的妃子，即出现在《诗·商颂》卵生故事中的简狄。作者赶快让鸩鸟去说媒，但是帝喾的使者凤凰已经赶去了。离开此地继续游历时，看到舜的二妃娥皇和女英，但是使者鸟笨口拙舌，很难传达心意。加之好像已经有人在中伤自己，在进退

两难之时，询问灵氛（占卜者）的意见。灵氛说“勉远逝而无狐疑兮　孰求美而释女”，给了他鼓励。

但是“欲从灵氛之吉占兮　心犹豫而狐疑”，这时听说巫咸（神巫）今晚将降临，就开始迎接。终于，“百神翳其备降兮　九疑缤其并迎”，巫咸闪着灵光出现了，劝诫作者“勉升降（上下）以上下兮　求榘矱（法度）之所同”。他还列举了几位理想之人，例如汤、禹、挚（伊尹）、咎繇、武丁和傅说、文王和太公望、齐桓和宁戚等人。如此时间已经流逝，求神用的香草已逐渐失去芳香。“余以兰为可恃兮　羌无实而容长”、“椒专佞以慢慆兮”，如今也已经不能依靠椒、兰。一般认为，“览椒兰其若兹兮”中出现的椒兰中，包含楚之王子子椒、子兰两人的名字。子兰是怀王之子，之后成为令尹。

于是已经对下界彻底失望的作者为了“聊浮游而求女”，“及余饰之方壮兮　周流观乎上下”，再一次向灵氛求吉占，踏上了天界之路：

遭吾道夫昆仑兮　路修远以周流　扬云霓之晻蔼（旌旗蔽日）兮　鸣玉鸾之啾啾

忽吾行此流沙兮　遵赤水而容与　麾蛟龙使梁津（渡口）兮　诏西皇使涉予

屯余车其千乘兮　齐玉轪（车轮）而并驰　驾八龙之婉婉兮　载云旗之委蛇（飘动貌）

千乘之车在云上向着昆仑山驶去。过流沙，渡赤水，一边摇

着军旗一边西去。原本想去西海，在“神高驰之邈邈”之中，“奏《九歌》而舞《韶》兮”，想要暂时沉浸在天上的极乐之中，但是从经过的云层之中看到了地上的故乡，“仆夫悲余马怀兮 蜷局（停住）顾而不行”，于是天路之行到此结束，这篇长诗也就结束了。在最后又增加了“乱曰”一章：

> 乱曰：已矣哉 国无人莫我知兮 又何怀乎故都
>
> 既莫足与为美政兮 吾将从彭咸之所居

天地间已经没有容身之所。于是就决定效仿彭咸与世界永别，并吟诵了永别辞。从彭咸的名字来看，他应该是巫祝之祖神巫。他的名字出现在《离骚》的“虽不周于今之人兮 愿依彭咸之遗则”句以及乱辞中，也出现在了《九章》的《抽思》篇和《思美人》篇中，在《悲回风》篇中出现了两次。《思美人》中写道：

> 命则处幽吾将罢兮 愿及白日之未暮也 独茕茕而南行兮 思彭咸之故也

彭咸是幽处的神。被算作神巫之列，应该指的是作为宗教者得到永生。具体怎样无从知晓，但是《悲回风》中说道“凌大波而流风兮 讬彭咸之所居”。汉东方朔的《七谏》中出现的“弃彭咸之娱乐兮”，显示汉代将彭咸理解为永世神仙。这一篇从帝苗裔开始，最终以回归永生结束。

《离骚》的一个主题，是对西方的志向。对于这个问题，杜克义说："屈原为何无法前往秦国？关于这个问题，一般的答案是屈原怀有爱国心。郭沫若将屈原视为爱国诗人，他也过于夸大了这个场景。……屈原的爱国心，与他的政治见解不可分割，两者之间的关系也极为复杂。首先必须指出的是，将他与楚国连结在一起的，最根本的是他的贵族出身。尽管他具有全部反贵族性，他出身的父权制传统束缚了他。"（前引书，200 页）"那时城市贵族阶级还未形成，而且除此之外，屈原的生平所有方面，包括出身和文化，都阻碍他成为法家。……他参加了时代最前沿的政治斗争，并且热爱中国文明的种种价值，尝试形成富有个性的法家意识形态。这样，屈原意识到了周代社会最大的矛盾，也就是此一社会的存在，担负着统一的成就这个历史课题，因此具有不成熟性，也就是具有社会的亚细亚落后性。"（201 页）另外，作为叙事诗不算成功，也是由于"父权制社会的散文性"（205 页）；"有关花的象征主义，是《诗经》护教论颂歌及歌咏的遗产……表现了中国社会的停滞性。"（207 页）这就是这部作品仅停留于叙事抒情性悲歌以及叙事抒情性上的真实原因。

《离骚》具有对西方的志向，其中还包括秦国，这一说法是有一定正当性的。两度的天路历程背后，大概隐藏着对于曾经拥护巫祝者的怀王的思念。篇中对子兰的批判，当然也与对怀王的思慕有关。因此这应该是怀王被拘囚于秦时期的作品。巫祝者的地位岌岌可危，但是并没有绝望。其对西方的志向虽然处于这一现实背景之下，但是更根本上乃是宗教性质的，尤其是天路之旅中对昆仑的关注，以及对住在夕阳落下之处那位永恒女性的思慕，

毫无疑问都是如此。这种思想，此后就表现为仙女西王母的观念。这与欧洲对于伊甸园的追求，是相同性质的思念，而尤其依靠巫祝性、宗教性的情感来支撑。因此在其表现之中，运用了许多神话性的表象。若不探求样式性的意义，就无法理解这部作品的基调。

《离骚》的思想志向于法家，这一解释完全不正确。楚辞文学中的神话传承，包括祭式和舞乐词章，都属于巫史所有。从这一意义上来说，它与儒家是同源的。屈原制定楚国宪令这一传说资料的传承，不能作为其作品具有法家倾向的依据。这部长篇作品的作者与其说代表某一特定人格，不如说是代表巫祝传统中诞生的团体的性格。这一集体，因其深刻依存于古代氏族社会，遂与现实中企图超越氏族社会而向国家主义转移的政治势力产生激烈的冲突，并受到该势力的排斥。他们不可能是能够进行改革的人。改革者的宗教需要旨在进行改革的社会实践，但是他们的宗教基础还停留在最原始的自然宗教。因此，他们的宫廷地位——从而某种意义上还有政治立场——是通过将《九歌》那种古老的信仰转化为宫廷舞乐而获得的。他们明显是古代传统的保持者，是站在保守势力一边的。

“花的象征主义”是楚巫所特有的。在盛产香草的江南地区，随着祭式逐渐转变为舞乐，对花的象征的爱好也越来越深。但是这与中国社会的停滞没有任何关联。这只能说明，形成这部长篇作品的基础是拥有这些祭式的巫祝者社会。对于这部文学作品的全部特征，必须从巫祝社会的特殊存在形态来考虑。圣与俗、理想与现实、传统与非传统、孤绝与妥协，都存在着严重的对立。

绝望促进了这种宗教思想的扩大。在这种思想之中，拥有现实感情的人开始回想神话。而这种文学形态，就诞生在绝对矛盾的二元世界中。问题在于，古代宗教试图在这种文学形态中升华自己，同时又做不到纯粹作为宗教来发展。日本古代宗教中，本来就不存在这种文学形态，也不存在诸子思想。将这两个事实合起来，则对于日本的宗教与文学、宗教与思想的问题，我们便得到了一个重大课题。

三　关于《九章》

《楚辞·九章》中，除了《橘颂》，其他的《惜诵》《涉江》《哀郢》《抽思》《怀沙》《思美人》《惜往日》《悲回风》八篇都应该在与《离骚》的关系中进行理解。《九章》吟诵的是楚巫集团在政治对决中失败，被放逐出郢都，漂泊流浪直至崩溃的过程。最末的《惜往日》篇，末章出现了"不毕辞而赴渊兮"这种暗示自沉的句子。其中各篇的时期，根据与《离骚》的关系，以及篇中出现的地理的、标志性历史人物之间的关系，基本可以分为三个时期。第一个时期包括怀王末年到襄公初年，以汉北为舞台的《惜诵》《抽思》《思美人》三篇。第二个时期包括以襄王七年东迁之后的陵阳为舞台的《哀郢》《悲回风》。第三个时期包括以其后江南地区为舞台的《涉江》《怀沙》《惜往日》。本来这些作品就不一定是前后连贯形成的，比如从形式上来看，篇末有"乱"辞的《涉江》《哀郢》《抽思》《怀沙》与末尾没有"乱"辞的其他几篇，就可以分成两类。另外，《抽思》是由少歌、倡、乱三辞串

联起来的。《九章》应该是各篇独立完成的。《汉书·扬雄传》中，扬雄作了一篇《反离骚》，还模仿《惜诵》以下五篇写了一篇名为《畔牢愁》的作品。但同是前汉末的刘向《九歌·忧苦》中有一句为“叹《离骚》以扬意兮，犹未殚于《九章》”，可见刘向在校对宫中秘籍时《九章》就已经出现了。另外，对于其中各篇，例如《悲回风》中有似是吊屈原的诗句，有人认为是后人追思屈原的作品。但是，这部作品本来就出自于非特定作者的集团，其形式上、思想上存在或多或少的不一致，也就不是什么重要的问题了。这与作品完成的时期也应该有关。现在我们按照顺序来简单看一下。

《惜诵》共有二十二节，八十八句。其修辞手法与《离骚》最接近，类似的句子最多。使役五帝六神、咎繇等，梦中游于天上，使用晋国申生的故事和鲧的神话等等，文章构思有许多相似之处。

欲儃佪（徘徊）以干傺兮　恐重患而离尤　欲高飞而远集兮　君罔谓女何之

恐情质之不信兮　故重著以自明　矫兹媚（美）以私处兮　愿曾思而远身

《史记》中也有一篇记载为屈原所作的同名作品。但是很明显是模仿之作，或者可能是习作。此篇最后也没有加上“乱”辞。

《抽思》共二十节八十六句，也有许多与《离骚》相似的句子。篇末包含“少歌”四句、“倡”二十二句、“乱”二十句，结构比较特殊。“乱”是四字句，因此曲调比较短促。

望三五（三皇五帝）以为像兮　指彭咸以为仪　夫何极而不至兮　故远闻而难亏

这里出现了彭咸的名字，三皇五帝与彭咸的对比就是圣与俗的对比。彭咸在这里处于政治的对极，也证明了这一点。这一篇中的“倡”“乱”，基本是独立的一篇。这可能是由本诗的吟诵者——游吟诗人们加入其中的。“倡”中说：

有鸟自南兮　来集汉北　好姱佳丽兮　牉独处此异域

将情感寄托在孤鸟这一意象中。

道卓远而日忘兮　愿自申而不得　望北山而流涕兮　临流水而太息

望孟夏之短夜兮　何晦明之若岁（一年）　惟郢路之辽远兮　魂一夕而九逝

游于漠北望向北山，临流水而落泪，这是为什么呢？如果这一描述确实有现实依据的话，那只能是寄托着对拘系秦地的怀王的思念。这一篇的基调与《离骚》的修辞极其接近，也是由于这一原因。

《思美人》共十四节六十七句，也有明显与《离骚》类似的地方。“因归鸟而致辞兮　羌迅高而难当”的表达，与《抽思》“倡”中运用鸟的表达如出一辙：

> 独历年而离愍兮　羌冯心犹未化　宁隐闵（忧愁）而寿考（长寿）兮　何变易（变节）之可为

“隐闵而寿考”应该与篇末对彭咸的思念有关系。文章中间部分的“观南人之变态”，是表示江汉流域还保留着南人苗族的生活方式。“指嶓冢（山名）之西隈（西隅）兮”中说的嶓冢山是汉水的发源地，“遵江夏以娱忧”中说的江夏位于从汉北到郢都的途中。这首诗与《惜诵》《抽思》显然都歌咏了汉北的漂泊经历。屈原形容枯槁，行吟泽畔，有渔父唱了一首《沧浪歌》讽刺屈原，写到此事的也是以汉水流域为舞台。失去了怀王的巫祝们在远望秦地的汉北之地暂时漂泊，也不是没有可能的事。

他们终于回到了郢都，但是等待他们的是更严峻的现实。楚国国运日益衰落，郢都面临危机，在这一紧急事态下，他们被逐出郢都。

《哀郢》十六节六十六句，就是歌咏他们离开都城后的流亡。当时有许多百姓都被逐出都城，郢都陷入了一种恐慌的状态：

> 皇天之不纯命兮　何百姓（人民）之震愆（罪）　民离散而相失兮　方仲春而东迁

他们从江夏（武昌）向东，过了夏口，左洞庭而右汉江，离开了终古的居所，向东而行。

> 羌灵魂之欲归兮　何须臾（一会）而忘反　背夏浦（夏

口）而西思兮　哀故都之日远

登大坟以远望兮　聊以舒吾忧心　哀州土之平乐兮　悲江介（流域）之遗风

登上山丘遥望故都，就是所谓的振魂仪礼。于是，他们决定逃到陵阳（丹阳）：

心不怡之长久兮　忧与愁其相接　惟郢路之遥远兮　江与夏之不可涉

这两句歌咏对故都的思慕。但是这次流放却是“哀见君而不再得”，是永远的流放。“乱”辞中的诗句十分悲切：

曼余目以流观兮　冀壹反之何时　鸟飞反故乡兮　狐死必首丘（原来的住处）　信非吾罪而弃逐兮　何日夜而忘之

这一篇《哀郢》的主题就是对郢都的思念。

《悲回风》共二十四节一百十句，是《九章》中最长的一篇。篇中三次提到了彭咸，另外也歌咏了介子推、伯夷、伍子胥、申徒狄等人进谏而死于非命的故事，将自己的命运与这些人相比拟。

悲回风之摇蕙兮　心冤结而内伤　物有微而陨性兮　声有隐而先倡（成为前兆）

回风摇动芳蕙，是表现香草对衰落的恐惧。多么微小的事物都会感到生命的畏惧。渐渐逼近的事物，最终会变为无法阻挡的趋势。

夫何彭咸之造思兮 暨志介（毅然）而不忘 万变其情岂可盖兮 孰虚伪之可长

遵守彭咸的遗则，屈原的这一志向在许多方面都难以掩饰。但是在孤独之中，这种自我独白的冲动则难以割舍：

眇远志之所及兮 怜浮云之相羊（彷徨） 介眇志之所惑兮 窃赋诗之所明

下面是接近一百句的长篇。他悲叹“孤子唫而抆泪兮 放子出而不还”，登上石峦远眺，上高岩之峭岸，借神光电景从昆仑出发，欲极天下之大观。于是话题一转，开始悲叹介子推、伯夷之死，在篇末唱道：

浮江淮而入海兮 从子胥而自适 望大河之洲渚兮 悲申徒之抗迹

骤谏君而不听兮 重任石之何益 心絓结（牵挂）而不解兮 思蹇产（束缚）而不释

最后两句也见于《哀郢》当中。

伍子胥向吴王夫差谏言反而被投入海中，申徒狄向纣王谏言最终负石自己投河而死。有人认为“重任石之何益”是对申徒狄的批判，但可能也是对自己命运的预见。伍子胥传说在长江下游地区广泛流传，已经成为民间信仰。这个流亡者心怀“彭咸之思”，在各个圣地之间游历。陵阳就是之后的丹阳，古时作为铜山开发，成为文化中心。但是他没能在此地停留，而驰思于长江的发源地昆仑、岐山，但还是赶往洞庭。

《涉江》共十四节六十句，依然有许多与《离骚》类似的句子。文章的舞台则转向江湘地带：

登昆仑兮食玉英　吾与天地兮比寿　与日月兮齐光　哀南夷之莫吾知兮　旦余济乎江湘

乘鄂渚（地名）而反顾兮　欸秋冬之绪风（寒风）　步余马兮山皋　邸余车兮方林

这里也是南夷居住的地方。作者迷路，在猿声不断的深林、蔽日的高耸山中徘徊迷茫。他想到了楚狂接舆、《庄子·大宗师》中的方外高人子桑户，以及伍子胥、被纣王菹醢的王子比干等人的故事，最后以“固将重昏而终身”结尾。重昏指的是自己走完那悲哀的命运。

《怀沙》共十九节八十句，与《抽思》中的“乱”相同，大多是四字句、五字句，曲调短促。

滔滔孟夏兮　草木莽莽　伤怀永哀兮　汩（快速）徂南土

这里作者想到的是舜、汤和禹。“重华（舜）不可逻兮　孰知余之从容”，表示心中已经有了决定：

进路北次兮　日昧昧其将暮　舒忧娱哀兮　限之以大故

大故是死的意思。这里表明了死的决心，后面再以“乱”二十句结尾：

知死不可让　愿勿爱兮　明告君子　吾将以为类兮

作者曾经预料到他的死是不可避免的。他只是在宣示自己的死与彭咸的死一样，是向着永生的自我升华。死亡在这里就是永生。

《惜往日》共十五节七十六句，应该是在这一系列作品中位于最末尾的一篇。

惜往日之曾信兮　受命诏以昭时　奉先功以照下兮　明法度之嫌疑（问题点）

这是屈原回忆当初受怀王命制定宪令。但是最终怀王还是听信谗言，疏远屈原。

蔽晦君之聪明兮　虚惑误又以欺　弗参验（实证）以考实兮　远迁臣而弗思

这里出现的参验是法家词汇。篇末有一句“背法度而心治兮”，杜克义认为这句话证明了屈原在逐渐向法家思想靠拢。但是这个法度类似于“君无度而弗察兮 使芳草为薮幽（深幽之处）”，并不是指法家思想。从《离骚》《九章》全篇来看，其思想立场毕竟作为巫祝者的立场，更接近于巫史传统。郭沫若氏认其为儒家，杜克义认其为法家，不过是因为郭沫若将儒家定义为解放奴隶的意识形态，而杜克义又将法家思想定义为对父权制度的批判者。他们只是将屈原引入了其中而已。而且这些作品即便是以屈原为领袖的楚巫传承下来，也没有任何理由认为就可以判定为屈原的作品。将这种类型化而没有思想展开的作品归结为一个特定的作者，也几乎没有意义。最先给《楚辞》作注的后汉王逸关于《九章》提出：“楚人惜而哀之，世论（编辑的顺序）其词，以相传焉。”但是《九章》各篇确实歌咏的是楚巫命运的传承。其形式应该是来自巫祝者在祭式上使用的咒诵祝祷。

《离骚》是一部长篇作品，共有三百七十五句。这部作品极其缺乏叙事要素，很难说是由游吟者歌唱的。这应该是在巫祝者之徒传诵流传，在流传过程中进行增修仿作，或者增加歌唱部分，后来还增加了楚地方言所独有的抑扬顿挫。根据《汉书·王褒传》，汉宣帝传召九江被公诵读《楚辞》，《隋书·经籍志》中僧道骞经常用楚音吟诵《楚辞》。《九歌》是祭祀时的舞曲歌谣；与之相反，日本的祝词等祝祷词则截然不同，是以祝词方式进行诵读。这一形式后来在词章上发展成为《离骚》《九章》。其中的“乱”“少歌”“倡”原来是歌唱的部分。这与日本长歌与反歌的关

系极其相似。日本的人麻吕完成的长歌样式，与祝词的词章十分接近。大概长歌具有仪礼的内容，本是用来朗诵的；反歌的部分与古时短歌形式的歌谣相同，是用来歌唱的。原本《万叶集》中长歌的诞生，并不与这种楚辞形式有关联。不过，在这一样式的形成过程中，或许存在着相似的条件。杜克义对于这个问题，说“纵观日本最古老的诗集就能发现，最有价值的不是短诗形式的作品，而是篇幅较长的悲歌”（257页），他把长歌算入了悲歌的范畴。

《离骚》《九章》是歌咏楚巫集团的崩溃过程，当然是具有悲剧性的。悲剧就产生于理想被现实打破，而且即便如此依然没有放弃追求的尝试。而且这种悲剧必须贯彻于诗人的自我放弃之中。在与命运斗争的过程中，产生了“命则处幽”（《思美人》）这种悲壮之美。在《楚辞》文学中，通过“我”这一第一人称主格，将集团的命运歌咏为对死亡的预感；这在人麻吕的长歌中则是采用挽歌的形式。有人认为这是一种英雄诗，但是将其理解为英雄时代的作品不符合作品产生的时代特征。

关于悲歌，杜克义在书中特设一章，来尝试下一个定义。杜克义指出，中世纪的叙事诗基本都带有悲歌性质，是因为“英雄时代的遗产——传说以及民间传说的素材，在社会历史的种种新关系中，变形为无缘而异质的东西”（前引书，256页），认为古代以后的东洋文学情况也是类似的。另外，他认为《楚辞》文学、《万叶集》中的长歌以及印度的古代叙事诗，都属于悲歌的范畴。“划分悲歌体裁最重要的法则是……向叙事诗的倾斜，在于对完全而绝不放弃的大叙事诗形式的要求”（248页），但是，“叙

事形式的世界图像无法形成时，就会出现抒情诗”（250 页）。“这种位于叙事性和抒情性之间的作品”（250 页），也即具有讽喻抒情诗性质的作品，就是悲歌。叙事性抒情，也就是受到挫折的叙事诗。所谓“挫折”，简单来说就是“在独特的父权专制主义的各种关系中，到头来所有进步人士的观点都不得不带有悲歌性质”（251 页）。

杜克义的悲歌论，是对于东洋古代文学根本特征所提出的重要见解。在如此简短的介绍中很难详细论述，也无法做出充分的评论。尤其是文学的悲剧性在日本不仅出现在古代文学中，而且在叙事诗没有发展起来这一问题上，与中国文学是相同的。但是就中国而言，悲歌性质与战国时期理想主义的失败相关联，这可以看出几个特征。例如《易·系辞传下》中“作《易》者，其有忧患乎”“当文王与纣之事耶”的文王、金縢传说中的周公以及孔子的泰山歌等等，即便仅仅是传说，这些文化英雄却都被悲剧化了。老庄思想中也有很深的失败主义阴影。可以说，这是在某一历史时期下的时代要求。这不能全部都用父权制度这一模糊的概念进行说明。《楚辞》也是失败者的文学，而且还是本应该与神同在的宗教者失去了神的背景下诞生的文学。这也是神与人应该诀别的时期。

四　巫祝者的文学

神人诀别的时期，也就是追问神话存在意义的时期。神话在民族历史中的存在形式，很大程度上决定了历史的特征。在中国，

神话早已经被转化为经典。神话的经典化，在战国中期，从孟子的时代开始，以尧舜传说为中心组织起来，诞生了《尧典》《皋陶谟》。至于禹的传说，则《禹贡》被认为显示了天下经纶的基本。神话的存在形式已经被吸纳进新的政治理念中。本来神话只停留在先王祠堂的壁画等虚无的映像之中。但是《楚辞·九歌》中歌咏的诸神，与其说是作为神话实修性地复活，不如说是被转化成宫廷乐舞。即便对巫祝者而言，也处于要追问“神话是什么”的状态。《楚辞·天问》中，通过一百四十多个疑问歌咏了神话传说，其形式就是对祠堂壁画的存在理由提出疑问：

曰：遂古之初　谁传道之　上下未形　何由考之

这样从天地未发的时候开始，对于阴阳分化、天体构成、日月星辰的运行、“女岐无合　夫焉取九子”的人类诞生传说、洪水以及治水的人、大地的形成、贯通天地的昆仑，“昆仑县圃（山名）其尻安在　增（层）城九重　其高几里”，明显是从山上的金字形神塔中得到的知识。那里四个方向都有门，但只有西、北方向是开着的。太阳光照射不到的地方也很明亮，有各种奇神怪兽守护着这里。篇中歌咏了禹、启、羿、寒浞、浇、桀等夏王朝的传说，汤、舜、女娲等也有出场。女娲被南方人奉为洪水神，也被认为是人类的创生者。“女娲有体　孰制匠之”，这是在问：如果女娲创造了人类，那女娲的身体是由谁创造的？对神话的理解，已经不再属于神话的层面。然后歌咏的是舜、伊尹、帝喾、王亥、季、上甲微等殷王朝的传说，一直到纣的灭亡。对于伊尹，篇中说：

成汤东巡　有莘（国名）爰极　何乞彼小臣（伊尹）　而吉妃（有莘氏的女儿）是得

水滨之木　得彼小子（伊尹）　夫何恶之　媵（陪嫁）有莘之妇

这里讲的是木中之出生，也就是空桑传说。之后到了周代，述及昭王南征、穆王远游、幽王与褒姒等传说中的诸王物语，之后还出现了齐桓公、纣、比干、后稷等，但很多地方叙述不依次序，大概是原画采用了画像石风格结构的缘故吧。再到文武创业、彭祖、伯夷叔齐之处，薄暮电电，帝若有所求。于是笔锋一转，以楚国之事结束了本篇：

伏匿穴处　爰何云　荆（楚）勋作师　夫何长

悟过改更　我又何言　吴光（吴王阖闾）争国　久余是胜

伏匿穴处的恐怕就是本篇的作者。阖闾向楚国施压，是在春秋末年。最后歌云：

何环穿自闾社丘陵　爰出子文　吾告堵敖以不长　何试（弑）上自予　忠名弥彰

子文的母亲因为子文是不伦之子，就把他丢在云泽（泽名），结果他被老虎养大。闾社丘陵就是举行㜕的地方，所以他是神授之子。子文后来成为楚国的令尹，是《论语·公冶长》中孔子称

赞的人物。最后一句一直是很难理解的，现在根据的是姜亮夫的《屈原赋校注》。堵敖就是杜敖（前676—前672年在位），也就是《楚世家》中所说的庄敖；其五年时，他本想杀掉弟弟，却反被弟弟所弑。最后一句应该就是讲他的弟弟成王的事。《楚世家》中说“成王恽元年，初即位，布德施惠，结旧好于诸侯。使人献天子，天子赐胙（祭肉）曰‘镇尔南方夷越之乱’”，最先向周室派遣使者。

“穴处”后面的部分寄寓了作者的感慨。这里讲的都是春秋时期的事情，但是说楚国国运不长，并且怀疑弑杀杜敖的成王的功业，都包含针对现实的某种意味。《天问》之中还有许多无法理解的语句，显然也有错简；但是篇末的这十几句表达了作者的意图，所以引人关注。对神话传承持有的怀疑态度，来自对现实中不合理现象的怀疑和否定。在此，出现了类似预言的言论，而发表这一言论的人则受到了预言家经常受到的迫害。

《天问》采用了列举手法。对于这种歌咏形式，杜克义通过举例提出了目录文学论。他说，《穆天子传》《山海经》《禹贡》都属于目录文学，就连《老子》都属于这一范畴。杜克义说：“与采用目录文学手法的所有中国古代作品相比，《天问》在艺术上成就最高，这是很明确的。不得不说这是一部非常独特的哲学诗作品。从文学体裁上来讲，应该与老子的《道德经》最为接近。《天问》与《道德经》一样，都是以总括性的宇宙观为出发点。但是与《道德经》相同，构成作品根基的唯有对于总括性宇宙观的要求与探究，因此还没有达到希腊式教训诗的境界。……另外，屈原所谓的‘都市’怀疑主义从本质上高于老子的农民教训主义。

两者在文学体裁上相近，这很好地证明了周代中国城市与农村之间的差距很小，以及城市具有农村的性质。”（213—214 页）“同时，疑问的无穷无尽的列表，其所包含的内容主张就是悲歌性的……能将哲学从神话中解放出来的科学，其发展不可缺少，但是这一点还很欠缺。”（214 页）因此就产生了“诗人的独特的自白，感叹神话根本无力解决现实问题”（213 页）。

在中国，神话早已在经典之中改变了功能，神话不再是民族的生命形式。楚巫的祭祀歌谣，只是类似于《九歌》的乐舞，而失去了神话的肥沃土壤。问题在于，在古代意识中存在的巫祝集团势力，在逐渐失去古代地盘走向衰落的过程中，也丧失了他们所依赖的神话世界。神话埋没在镶嵌着画框的几张图像之中。同样，古代社会、古代身份制也早已崩塌。那绝非圣职者意识能受到特殊尊敬且行之有效的时代。政治权力掌握在合从连横的游说者或四君等拥有数千食客的僭主手中，在楚国便由昔日的游说者春申君左右国政。荀子曾尝试过在思想上从儒家转换到法家，而一时间也曾屈居其下。在贵族势力普遍相继没落的过程中，古代遗制在楚国还残留了下来。《楚辞》文学就诞生于这些古代事物的衰亡过程中。《天问》篇就是他们自己与神话的诀别，是神话的挽歌。

《九章》中，《橘颂》有九节三十六句，属于赋文学，与其他几篇不同。这一篇会被加入到《九章》中，是为了凑成九篇之数，此外并没有什么共同之处：

后皇嘉树　橘徕服兮　受命不迁　生南国兮

深固难徙　更壹志兮　绿叶素荣（花）　纷其可喜兮

嘉树橘禀受了神性，在这一地带繁茂生长。甘于生长在南国，美质永不改变。

精色内白　类任道兮　纷缊（繁茂）宜修　姱（姣好）而不丑兮

它独立深固的信念获得了“秉德无私　参天地兮”这一最高赞赏。篇末说：

年岁虽少　可师长兮　行比伯夷　置以为象兮

之所以被称为颂，大概是因为这种形式本来用作祝颂。橘在日本称为非时香果，被视为生命之树。《万叶集》中有诗：

惟吾上皇，光昭燏燏，常绿不凋，橘殿之橘。　卷十八·四〇六四

维橘之枝，霜降益滋，亦且其实只，亦且其花只，亦且其叶只。　卷六·一〇〇九[①]

皆是用于祝颂。后面一首是元正帝给葛城王等人赐橘姓时的作品。

① 《万叶集精选》，钱稻孙译，前引书，246 页，134 页。

所谓的“贺橘”就是显示橘的本质并使其发挥作用的意思。这就是赋文学原本的形态。但是《橘颂》中橘的美质则用来代指人的品质，运用了比喻手法。这里并不是直接诉诸对象具有的内在性，而是加以说明，达到教训化。从赋文学的起源来说，这不是其根本的特征。赋的古代特征于此已经失掉。

赋的本源体现在振魂的表现中。充满生命力的自然状态，表现在山河的气势中，表现在繁茂的草木中，或表现在天空中流动的云彩中。通过观察这些现象，接触到内在生命，与生命产生关联。“瞻彼淇奥　绿竹猗猗”的《卫风·淇奥》、“终南何有　有条有梅”的《秦风·终南》，都是祝颂诗。日本的《万叶集》歌中，使用“看”“看不厌”等表现，也能见到同样的观念。国土赞歌、国见之歌也是同样。这种国土赞歌的表现方式定型化，从中产生了风土赋，并在战国时期游说者的辩论中得以普遍化。《战国策·齐策一》中，苏秦劝说齐王与赵合从。苏秦叙述齐国都城临淄的繁荣景象，即使用了雄辩术；这也应该是来自国土赞歌：

> 齐南有太山（泰山），东有琅邪，西有清河，北有渤海，此所谓四塞之国也。齐地方二千里，带甲数十万，粟（食材）如丘山。齐车之良，五家之兵，疾如锥矢，战如雷电，解如风雨，即有军役，未尝倍太山、绝清河、涉渤海也。临淄之中七万户。臣窃度之，下户三男子，三七二十一万，不待发于远县，而临淄之卒，固以二十一万矣。临淄甚富而实，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑（乐器）、弹琴、斗鸡、走犬、六博（双六）、蹹踘（蹴鞠，古时的踢球游戏）者；临淄之途，车毂击，

> 人肩摩，连衽成帷，举袂成幕，挥汗成雨；家敦而富，志高而扬。夫以大王之贤与齐之强，天下不能当。今乃西面事秦，窃为大王羞之。

苏秦一直在描述齐国的富强，建议齐王通过合从之策获得主导权。这种辩论法应该就是来自古时国土赞歌的修辞。

《楚策一》中还有苏秦劝楚威王实行合从政策，劝谏的内容与《齐策》极为相似。两者都算是国土赞歌系列，后来逐渐成为一种固定的形式。

> 楚地西有黔中、巫郡，东有夏州、海阳，南有洞庭、苍梧，北有汾陉之塞、郇阳。地方五千里，带甲百万，车千乘，骑万匹，粟支十年，此霸王之资也。夫以楚之强与大王之贤，天下莫能当也。今乃欲西面而事秦，诸侯莫不南面而朝于章台（楚都之宫台）之下矣……大王诚能听臣之愚计，则韩、魏、齐、燕、赵、卫之妙音美人，必充后宫矣。赵、代（地名）良马橐他（骆驼），必实于外厩。

虽然不能说列国政治会被王侯佚乐欲望的满足所左右，但是这种表达绝对不只是出现在术士的辩论术之中。巫祝者通过这种词章进行招魂、复魂之礼。

《楚辞》中《招魂》《大招》两篇，都是用在“复”这一仪礼上的，用来唤回死者的魂魄。根据《仪礼·士丧礼》，“复”指的是拿着死者的衣服登上屋顶摇晃，来祈祷灵魂归来。《招魂》的作者

是宋玉，《大招》的作者是屈原或者景差。《史记·屈原传》中说“屈原既死之后，楚有宋玉、唐勒、景差之徒者，皆好辞而以赋见称”，不过这些招魂歌原本是由巫祝掌管的。

对于《招魂》，虽然汉王逸注中认为是为拯救憔悴的屈原举行的续魄亦即振魂仪式时使用的，但是从修辞手法来看，这两篇显然都是用于王侯之“复”亦即招魂。《招魂》的招辞共有二百三十一句，开头描述了死之世界的可怖，之后用了一百五十几句极度渲染地上的欢乐：

> 魂兮归来　去君之恒干（身体）　何为四方些　舍君之乐处　而离彼不祥些
>
> 魂兮归来　东方不可以讬些　长人千仞　惟魂是索些　十日代出　流金铄石些　彼皆习（习惯）之　魂往必释些　归来兮　不可以讬些
>
> 魂兮归来　南方不可以止些　雕题（额头上的纹身）黑齿　得人肉以祀　以其骨为醢（盐腌）些　蝮蛇蓁蓁（成群）　封狐（大狐）千里些　雄虺（长蛇）九首　往来儵忽（快）　吞人以益其心些　归来兮　不可以久淫些

西方流沙千里，赤蚁如象，黑蜂如壶。那里的土会把人烤焦，是漫无边际的荒漠。北方飞雪千里，尽是豺狼虎豹、九首怪神，还有其他可怕的怪物。然后笔锋转到“魂兮归来　反故居些”，描写高堂台榭中华丽豪奢的生活：

> 归反故室　敬而无妨些　肴羞（鱼肉美食）未通　女乐罗些　陈钟按鼓　造新歌些　《涉江》《采菱》（歌曲名）　发《扬荷》（扬阿，歌曲名）些　美人既醉　朱颜酡些

如此歌咏了饮食歌舞的欢乐，如“二八齐容　起郑舞些”“郑卫妖玩　来杂陈些”，与《战国策》中辩论者的描述相同。这种诗句共有一百几十句，再加上“乱”辞“与王趋梦（云梦）兮　课（争）后先　君王亲发兮　惮青兕”，运用了回忆生时快乐的手法。

> 皋兰（泽畔之兰）被径兮　斯路渐　湛湛（缓缓而流）江水兮　上有枫　目极千里兮　伤春心　魂兮归来哀江南

最后的结尾部分抒情性很强。这里所说的“云梦之游”，或许就是《战国策·楚策二》提及楚王与安陵君一同狩猎射杀狂兕的欢乐，这首招魂歌应该就是为有这种回忆的楚王所作。

《大招》也是长篇，篇幅可与《招魂》相比；除去前辞，两篇的结构也相同。王逸作的注中认为屈原流放第九年，忧思烦乱，精神越散，陷入了虚脱的状态。为了拯救屈原，唱了这首振魂歌。王逸那个年代可能真的存在过振魂的仪礼。根据伴信友的《镇魂传》可知，日本王室中王朝时期每天都会举行名为招魂的振魂仪礼。但是《大招》应该也是为了“复”的仪礼所作。

辞的开头写道：

魂魄归来　无远遥只　魂乎归来　无东无西　无南无北只

东有大海，南有炎火，西有流沙，北有寒山，通过对四方异神怪物猖獗的景象描写，最终讲到现实生活的无穷欢乐。有异味珍馐，有乐舞声色之娱，还有奇鸟异禽飞翔的园圃。另外，朝中尽是闻名四方的豪杰贤士，诸侯九卿聚在一起称扬国家的盛运。"魂乎来归　尚三王只"，描写王朝的繁荣。怀王时期暂时成为合从霸主与秦国对抗，这种兴盛在怀王之后应该是不太可能实现的。如此，这两篇应该是悼念宣王、怀王，《楚辞》的这种形式在屈原时代之前就已经存在。招辞中描写的王侯生活，与纵横家向诸侯游说的王侯之乐是一致的；值得注意的是，这展现了此一时期的风尚。

这两篇中对于四极边裔的描写，与神话中的四极观相一致，其中可以体现出神话传承的痕迹。但是招辞中所见王侯现实生活的介绍，完全没有宗教的严肃感。楚巫的这种堕落，恐怕也是这个集团产生巨大裂变的原因吧。《离骚》中灵均与女媭的对立，也与这一集团的存在方式有关。无论怎样，《离骚》《九章》与《招魂》《大招》之间，在作为宗教者的态度方面，定然存在着差异。

五　屈原的弟子

这之后，《楚辞》作为辞赋文学在两汉文学中占据了主流地位，作为抒发哀怨幽思为主的辞文学和以丰富美丽的描写为主的赋文学继续发展。辞属于悲歌系列，赋则是叙事文学。随着汉代

统治体制的加强，辞文学开始不断衰落，又随其统治弛缓而复活。这大概是因为辞文学具有反体制基调的缘故。辞与赋的分歧已经体现在了屈原的弟子——宋玉等人的作品中。

《汉书·艺文志》的诗赋略中录“屈原赋二十五篇”，但是没有出现《楚辞》的名字。王逸将这二十五篇解释为《离骚》《九歌》《天问》《九章》，除此之外还有《远游》《卜居》《渔父》三篇。《渔父辞》在《史记》中没有被当成作品，而是屈原与渔父的问答；但是很明显是具有作品形式的。《卜居》是屈原被放逐第三年，心烦意乱，向太卜郑詹尹询问生活方式，太卜说“数（必然的预测）有所不逮，神有所不通”，就随你自己的心意。“将游大人以成名乎”“宁超然高举以保真乎”等，具有明显的老庄倾向。

《远游》是一部长篇，三十六节一百七十八句。十二节以后是“重曰”，与乱辞形式相同。有的语句与《离骚》相似，还有许多老庄用语：

> 曰：道可受兮　不可传　其小无内兮　其大无垠　无滑而魂兮　彼将自然　壹气（根本之气）孔神兮　于中夜存　虚以待之兮　无为之先　庶类以成兮　此德之门

这几篇都是站在道家的立场上对屈原的生活方式的批判，以汉初黄老思想为背景，显示了两者之间的相近性。当然，都是模仿的作品。

宋玉、景差等弟子的作品中，我们应该稍看一下的是宋玉的

《九辩》。对于此篇的诞生，王逸在序中说："宋玉者，屈原弟子也。闵惜其师忠而放逐，故作《九辩》以述其志。至于汉兴，刘向、王褒之徒，咸悲其文，依而作辞，故号为楚辞。亦采其九以立义焉。"刘向的《九歌》、王褒的《九怀》都是模仿了这部作品，王逸还将自己的作品《九思》加在了《楚辞章句》的最后。这就是所谓辞系列的文学。

《九辩》中也有许多与《离骚》类似的词句。第一首具有独特的风格特点，因之也给之后楚辞文学的发展提供了一个方向：

> 悲哉秋之为气也　萧瑟兮草木摇落而变衰　憭栗兮若在远行　登山临水兮送将归　泬寥兮天高而气清　寂寥（秋水）兮收潦而水清　憯凄增欷兮薄寒之中人　怆怳懭悢兮去故而就新　坎廪（坎坷不平）兮贫士失职而志不平　廓落（寂寞冷清）兮羁旅而无友生　惆怅兮而私自怜　燕翩翩其辞归兮　蝉寂漠而无声　雁廱廱而南游兮　鹍鸡（鸟的名字）啁哳（声音高昂）而悲鸣　独申旦而不寐兮　哀蟋蟀之宵征　时亹亹而过中兮　蹇淹留而无成

全篇通过描写悲秋这一意象，在其中寄托贫士坎廪的感情。其中包含着对脱离集体感情之后，孤独生活中的丰富感想。这又是在所有体制外的贫士的悲叹。全篇对于悲秋的描写，就是作者内心场景的真实体现。但是，这绝不是写景，也不是抒情。这种象征主义的列举法只是将整体的印象归结为一小部分，没有充分内在化悲秋的感觉，也即没有达到充分的自我表达。个性只是作

为个性，但是还不能臻于独立。然而个性的独立，是通过人类整体的命运与个人命运之间的终极对立产生的。作为文学，这也是到魏晋时期才形成的。

对于这些屈原弟子的作品，杜克义说：“一方面，通过道教的神秘主义探求理想和牧歌而发现理想。另一方面，又放弃了理想，受强烈的诱惑去远离屈原树立的典范。这是屈原弟子的诗的整体特征……诗艺术的诞生，原本是古代中国社会固有的性格，因其落后性、‘早熟性’，而最终走向妥协。秦最终还是征服了楚，建立了统一的中国国家。但是从社会发展的观点来看，这一系列的统治还是没有脱离插曲的领域。之后的父权制反动，蔓延到全国规模，社会妥协就成了古代中国后半期——汉代的主要特点。屈原‘派’的诗文学成为汉代诗文学的基础。后者不仅直接接触前者，而且与其进行了融合。”（前引书，237—238 页）亚细亚停滞理论也决定了这里对于文学的理解。

随着汉代辞赋文学的发展，辞站在了反体制的立场上，赋则站在了向体制妥协的立场上。这两种文学系列的基本立场是不同的，辞文学大致是以抒情为主的文学，赋则发展成为官方的宫廷文学。以《离骚》为代表的辞文学，在前汉武帝时期，被淮南王安、司马迁称为“与日月争光”。这两人是反时代的人物，除此之外，当时的国家体制还能够允许这种激情的文学存在。但是前汉末期的扬雄、后汉的班固，对楚辞文学则是持极端批判态度，带有攻击性。班固在《离骚序》中批判屈原“露才扬己”，“愁神苦思，强非其人”，完全与风雅之道相背离，作为文学是不能容

忍的。《楚辞》文学到后汉中期，两汉体制面临崩塌的时候，才由王逸为之添加序注，汇集成书。汉代楚辞文学的沉浮，体现了楚辞文学的特征，但同时也与两汉时期的反动性有关联，与两汉时期所谓父权制度的形成也有密切的联系。父权制度在六朝后半期转变成了门阀制度。杜克义认为两周时期八百年的历史都是父权制度，这一制度甚至延伸到了近代。以上对社会史的理解，与杜克义的理解完全不同。关于这一点，在对古代文学进行概括的时候再进行讨论吧。

文学史与其说是社会史实，不如说是精神史实。这里讲到的文学史时期，在文学史整体中看，展示的是人类发现神到失去神的过程。这一历史体验给后面的时代带来什么，决定了新文学的形态以及发展方向。我认为在中国，这是关乎人类命运的问题。从根本上对人类存在的意义提出的疑问，就在于人类的命运。而且，这也是对本书中提出的问题的一个回答。古代至此遂得以完结。今后我还想继续研究回答这一问题的时期之文学史。

参考文献

（以一般书目为主）

文学史

狩野直喜：中国文学史，みすず书房，1970年。

铃木虎雄：中国文学研究，弘文堂，1925年。又，再版本。

青木正儿：中国文学艺术考，弘文堂，1924年。又，全集本，春秋社，1970年。

吉川幸次郎：中国文学史，岩波书店，1974年。

郑振铎：插图本中国文学史，1932年。又，复印本，1957年。

林庚：中国文化简史（上卷），上海文艺联合出版社，1954年。

F. 杜克义：中国悲歌的诞生，羽任胁子译，风涛社，1972年。

比较文学·比较思想

芳贺彻等编：讲座比较文学（全八卷），东京大学出版会，1973—1976年。

中村元：比较思想论，岩波全书，1960年。

文字·甲骨文·金文

白川静：汉字，岩波新书，1970年。

白川静：汉字的世界（全二册），平凡社东洋文库，1976年。

白川静：甲骨文的世界，平凡社东洋文库，1972年。

白川静：金文的世界，平凡社东洋文库，1971年。

伊藤道治：中国古代王朝的形成，创文社，1975年。

神话・传说

出石诚彦：中国神话传说研究，中央公论社，1943 年。增补改订版，1973 年。

森三树三郎：中国古代神话，大雅堂，1944 年。再版本，大安书店，1969 年。

白川静：中国的神话，中央公论社，1975 年。

闻一多：神话与诗，开明书店全集本，1948 年。专集本，1956 年。

袁珂：中国古代神话，中华书局，1960 年。日译本，ますず书房，1960 年。

徐旭生：中国古史的传说时代，科学出版社增订本，1960 年。

论文

古史辨（第七册），三编，吕思勉等编，开明书店，1941 年。

诗经

葛兰言：中国古代的节庆与歌谣，内田智雄译，弘文堂，1938 年。又，再版本。

松本雅明：有关诗经诸篇成立的研究，东洋文库，1958 年。

白川静：稿本诗经研究（通论篇・解释篇・兴的研究），油印本，1960 年。诗经研究通论篇，朋友书店，1981 年。

白川静：诗经，中公新书，1970 年。

译注本

诗经国风，桥本循，筑摩书房，世界古典文学全集本，1969 年。

诗经国风，吉川幸治郎，岩波书店，中国诗人专集本，1958 年。

诗经，高田真治，集英社，汉诗大系本，1966 年。

日译本

诗经，冈田正三，第一书房，1932 年。

诗经，目加田诚，平凡社，中国古典文学全集本，1960 年。

诗经，海音寺潮五郎，讲谈社，1974 年。

论文

古史辨（第三册），顾颉刚编，景山书社，1931 年。

诗经研究论文集，人民文学出版社，1959 年。

书经

马伯乐：书经中的神话，冯沅君译，商务印书馆，1939 年。

中江丑吉：中国古代政治思想研究，岩波书店，1950 年。再版本，1975 年。

译注本

书经讲义，林泰辅，明治出版社，1918 年。

书经，尾崎雄二郎等，筑摩书房，世界古典文学全集本，1969 年。

论文

古史辨（第二册），顾颉刚编，景山书社，1930 年。

左传·国语

津田左右吉：左传思想研究，东洋文库，1935 年。全集本，岩波书店，1966 年。

高本汉：左传真伪考，小野忍译，文求堂，1939 年。

小仓芳彦：中国古代政治思想研究——左传研究笔记，青木书店，1970 年。

镰田正：左传的成立及其展开，大修馆书店，1963 年。

注释书

左氏会笺，竹添井井，汉文大系本，冨山房，1911 年。增补版，1974 年。

日译本

春秋左氏传，贝塚茂树编，筑摩书房，世界古典文学全集本，1970 年。

论文

古史辨（第五册），顾颉刚编，景山书社，1935 年。

思想·诸子

武内义雄：诸子概说，弘文堂，1935 年。

板野长八：中国古代人性观的展开，岩波书店，1972 年。

松本雅明：中国自然思想的展开，还历记念出版会，1973 年。

津田左右吉：论语与孔子思想，岩波书店，1946 年。全集本，1964 年。

木村英一：孔子与论语，创文社，1971 年。

白川静：孔子传，中央公论社，1972 年。

顾立雅：孔子——其人及其传记，田岛道治译，岩波书店，1961 年。

木村英一：老子的新研究，创文社，1959 年。

M. 韦伯：儒教与道教，木全德雄译，创文社，1971 年。

冯友兰：中国哲学史，柿村峻译，冨山房，1942 年。

侯外庐：中国思想史（第一卷），人民出版社，1957 年。

郭沫若：十批判书，重庆版，1945 年。群益出版社，1950 年。日译本，中国古代思想家，岩波书店，1953—1957 年。

讲座

东洋思想（卷二—四），东京大学出版会，1966 年。

论文

古史辨（第四、五册），罗根泽编，开明书店，1931 年，1938 年。

楚辞

藤野岩友：巫系文学论，大学书房，1951 年。增补版，1969 年。

星川清孝：楚辞研究，养德社，1961 年。

郭沫若：屈原研究，重庆版，1941 年。上海版，1951 年。

姜亮夫：屈原赋注，人民文学出版社，1957 年。

译注本

楚辞，桥本循，岩波文库本，1935 年。

楚辞，青木正儿，筑摩书房，世界文学大系本，1969 年。

楚辞，小南一郎，筑摩书房，中国诗文选本，1973 年。

论文

楚辞研究论文集，北京作家出版社，1957 年。

白川静：屈原的立场，立命馆文学 109—110 号，1954 年。

楚辞丛说，立命馆文学 120—121 号，1955 年。

楚辞天问小笺，立命馆文学·文学部创设三十周年祈念论文集，1957 年。